Die

Kunstindustrie

der

Gegenwart.

Studien auf der

Pariser Weltausstellung im Jahre 1867.

Von

Jacob Falke.

Leipzig
Verlag von Quandt & Händel.
1868.

Verlagsbericht

von

QUANDT & HÄNDEL IN LEIPZIG.

Rossstrasse 4.

1.

Beilstein. — Anleitung zur qualitativen chemischen Analyse. Von F. Beilstein, Professor am kaiserl. technolog. Institut in St. Petersburg. 8. Cart. $\frac{1}{3}$ Thlr.

2.

Briot. — Versuche über die mathematische Theorie des Lichtes. Von Ch. Briot, Professor am Lyceum Saint-Louis und Lehrer an der Höheren Normalschule zu Paris. Uebersetzt und mit einem Zusatze vermehrt von W. Klinkerfues, Professor und Director der königl. Sternwarte zu Göttingen. gr. 8. Geheftet. $1\frac{1}{3}$ Thlr.

3.

Butlerow. — Lehrbuch der organischen Chemie, zur Einführung in das specielle Studium derselben. Von A. Butlerow, Professor der Chemie an der kaiserl. Universität zu Kasan. Deutsche, vom Verfasser revidirte und mit Zusätzen vermehrte Ausgabe. gr. 8. Geheftet. $3\frac{2}{3}$ Thlr.

4.

Falke. — Propädeutik der Geometrie. Eine Bearbeitung der geometrischen Formenlehre nach einer neuen Methode, gegründet auf praktische Aufgaben aus der Geodäsie. Von Jacob Falke, Lehrer der Mathematik und Physik am Gymnasium zu Arnstadt. Mit 80 in den Text gedruckten Abbild. gr. 8. Geh. 1 Thlr.

5.

Gretschel. — Lehrbuch der organischen Geometrie. Von Heinrich Gretschel, Lehrer der Mathematik an der öffentl. Handelslehr-Anstalt zu Leipzig. gr. 8. Geh. Preis ca. 2 Thlr. [Im Mai.]

6.

Huggins. — Ergebnisse der Spectral- Analyse in Anwendung auf die Himmelskörper. Von William Huggins, F. R. A. S. Deutsch mit Zusätzen von W. Klinkerfues. Mit 18 Abbildungen. 8. Geh. Preis ca. $\frac{2}{3}$ Thlr. [Im April.]

7.

Jahrbuch der Erfindungen und Fortschritte auf den Gebieten der Physik und Chemie, der Technologie und Mechanik, der Astronomie und Meteorologie. Herausgegeben von Prof. Dr. H. Hirzel und H. Gretschel. Mit in den Text gedruckten Abbildungen. 8. Geh. I. Jahrg. 1865: $1\frac{1}{2}$ Thlr. II. Jahrg. 1866: $1\frac{1}{2}$ Thlr. III. Jahrg. 1867: $1\frac{2}{3}$ Thlr. IV. Jahrg. 1868 [Im Juli].

8.

Klinkerfues. — Die Aberration der Fixsterne nach der Wellentheorie. Von W. Klinkerfues, Professor und Director der königl. Sternwarte zu Göttingen. gr. 8. Geh. $\frac{1}{2}$ Thlr.

9.

Michaëlis — Die hydraulischen Mörtel, insbesondere der Portland-Cement: Eigenschaften, Darstellung und Verarbeitung. Von W. Michaëlis, Chemiker an der königl. Bergakademie zu Berlin. Mit Abbildungen. gr. 8. geh. Preis ca. 1 Thlr. [Im Juni.]

10.

Reis. — Das Wesen der Wärme. Versuch einer neuen Stoffanschauung der Wärme mit vergleichender Betrachtung der übrigen jetzt gebräuchlichen Wärmetheorien. Von Paul Reis, Gymnasiallehrer in Mainz. 2. sehr vermehrte Auflage. gr. 8. Geh. $27\frac{1}{2}$ Ngr.

11.

Stas. — Untersuchungen über die Gesetze der chemischen Proportionen, über die Atomgewichte und ihre gegenseitigen Verhältnisse. Von J. S. Stas. Mitglied der belgischen Akademie der Wissenschaften. Uebersetzt von L. Aronstein, Assistent am physikalischen Kabinet in Leiden. Mit 23 in den Text gedruckten Abbildungen und 1 Tafel. gr. 8. Geheftet. 2⅔ Thlr.

12.

Busch. — Das Uebergangsjahr in Hannover. Von Moritz Busch. gr. 8. Geh. 1½ Thlr.

13.

Falke. — Die Kunstindustrie der Gegenwart. Studien auf der Pariser Austellung von 1867. Von Jacob Falke, erstem Custos am kaiserl. österr. Museum für Kunst und Industrie in Wien. 8. Geh. Preis ca. 1⅓ Thlr. [Anfang März.]

14.

Hocker. — Die Grossindustrie Rheinlands und Westphalens; ihre Geographie, Geschichte, Production und Statistik. Von Nicol. Hocker. gr. 8. Geh. 2½ Thlr.

15.

Jahrbuch der Landwirthschaft. Kritischer Bericht über die Fortschritte und Verbesserungen auf dem Gesammtgebiete der Landwirthschaft. Unter Mitwirkung von Wiesenbaumeister Petry in Neuwied, Dr. C. Schneitler in Berlin, Dr. R. Weidenhammer in Wickrath und H. Weiland in Köln, herausgegeben von Dr. Wilhelm Schumacher. Erster Jahrgang. $18^{66}/_{67}$. 8. Geh. 2 Thlr.

16.

Kapp. — Geschichte der deutschen Einwanderung in Amerika. Von Friedr. Kapp. 1. Band: Die Deutschen im Staate New-York bis zum Anfange des 19. Jahrhunderts. gr. 8. Geh. 1⅔ Thlr.

17.

Kellner. — Handbuch für Staatskunde. Politische Statistik aller Kulturländer der Erde. Von Wilh. Kellner. 8. Geh. 2⅔ Thlr.

Zeitschriften.

18.

Blätter für Gewerbe, Technik und Industrie. Herausgegeben von dem Directorium der Leipziger polytechn. Gesellschaft, redigirt von H. Gretschel. In Bänden von 24 Nummern. Der Band 1⅓ Thlr.

19.

Polytechnische Bibliothek. Monatliches Verzeichniss der in Deutschland und dem Auslande neu erschienenen Werke aus den Fächern der Mathematik und Astronomie, der Physik und Chemie, der Mechanik und des Maschinenbaues, der Baukunst und Ingenieurwissenschaft, des Berg- und Hüttenwesens. Mit Inhaltsangabe der wichtigsten Fachzeitschriften. Monatlich eine Nummer von 1½ Bogen. Preis jährlich 1 Thlr.

20.

Zeitschrift für Chemie. Archiv für das Gesammtgebiet der Wissenschaft. Unter Mitwirkung von W. Lossen in Heidelberg und K. Birnbaum in Karlsruhe, herausgegeben von F. Beilstein in St. Petersburg, R. Fittig und H. Hübner in Göttingen. Monatlich 2 Hefte à 2 Bogen in gr. 8. Preis des Jahrgangs von 24 Heften. 4 Thlr.

Vorstehend angekündigte Werke sind durch alle Buchhandlungen sowie direct von der unterzeichneten Verlagshandlung zu beziehen.

Leipzig.

Quandt & Händel.

Druck von Otto Wigand in Leipzig.

Die Kunstindustrie der Gegenwart.

Digitized by the Internet Archive
in 2018 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/diekunstindustri00falk_0

Die

Kunstindustrie

der

Gegenwart.

Studien auf der

Pariser Weltausstellung im Jahre 1867.

Von

Jacob Falke.

Leipzig

Verlag von Quandt & Händel.

1868.

Vorwort.

Die nächste Veranlassung zu dieser Schrift gab der Wiederabdruck meiner kunstindustriellen Briefe von der Pariser Ausstellung in der Wiener Zeitung, wonach der Wunsch mir von verschiedener Seite, und so auch von der Verlagshandlung, ausgesprochen worden. Die Briefe waren ohnehin nicht als Führer durch die Ausstellung geschrieben. Ihre Absicht ging von vornherein dahin, Resultate von Studien und Beobachtungen, die mir wichtig genug schienen um zur Aufklärung in Sachen des Geschmacks, zur Besserung und Verbreitung desselben beitragen zu können, zum Gemeingut zu machen. Ich bin daher dem Wunsche um so lieber nachgekommen, als einerseits ein neuer Abdruck für ein neues Publikum der Tendenz nur förderlich ist, andrerseits es mir möglich war, weitere Arbeiten über den gleichen Gegenstand damit zu verbinden.

Denn der Inhalt dieses Buches ist keineswegs ein bloßer Abdruck jener Briefe in der Wiener Zeitung. Nicht nur haben die Briefe selbst fast sämmtlich mehr oder minder bedeutende Zusätze erhalten oder sind sonst verändert worden, es sind auch die beiden längeren Aufsätze über die Ornamentation der gewebten Stoffe und über Thon, Porzellan und Fayencen, welche zu Vor-

lesungen im österreichischen Museum gedient haben, sowie der ebenfalls bisher ungedruckte Artikel über den Orient, neu hinzugekommen. Der Inhalt ist dadurch mitsammt den Zusätzen um das Doppelte angewachsen. Zum Schluß habe ich, um das ganze Gebiet der Kunstindustrie auf der Weltausstellung zu umspannen und keine Lücke zu lassen, einen Artikel über das Musée de l'histoire du travail hinzugefügt, welcher bereits im Kunstblatt der „Neuen freien Presse" abgedruckt worden. Er ist freilich im Verhältniß zu der außerordentlichen Bedeutung der unter jenem Namen vereinigten Ausstellung kurz gehalten, zu einer entsprechenden Ausführung aber hatte ich weder die Muße, noch wollte ich damit, wie ich hätte thun müssen, mich in das Archäologische vertiefen. Wer eine geschichtliche Unterlage für diese Studien wünscht, deren Aufgabe es ist, den Zustand der Kunstindustrie und des Geschmacks in der Gegenwart zu schildern, zu erklären und zu beurtheilen, den verweise ich auf meine „Geschichte des modernen Geschmacks."

Die äußerliche Zusammenstellung der verschiedenen Aufsätze läßt vielleicht den einheitlichen Gang vermissen. Sie hat es auch mit sich gebracht, indem ich theils den Ländern, theils den Gegenständen folge, wie das geniale Arrangement der Ausstellung beides so leicht gestattete, daß Mehreres doppelt berührt worden ist; nach Thun-

lichkeit ist das zu vermeiden gesucht, doch ließ es sich zur Charakteristik an betreffender Stelle nicht überall umgehen. Dagegen hoffe und wünsche ich, daß der Leser, der die Ausstellung selbst gesehen, von dem ästhetischen Standpunkt aus nichts Wesentliches vermisse, und derjenige, der sie nicht gesehen, ein möglichst klares Bild dessen bekomme, was die Welt heute auf dem in Rede stehenden Gebiete leistet. Vor allem aber möge der Leser den Eindruck empfangen, daß die Beurtheilung im Nachfolgenden auf festen Grundsätzen beruht, die aus der Liebe zum Gegenstande und langer Vertrautheit mit demselben geschöpft sind. Diese Grundsätze haben es veranlaßt, daß der absolute Maßstab an die Dinge gelegt worden ist. Die Folge war, daß manches als verfehlt und unzulänglich erscheinen mußte, was sich heute hoher Gunst erfreut, anderes aber, was wenig beachtet worden, in den Vordergrund trat. Der Verfasser weiß, daß er darin mit vieler Welt sich im Widerspruch befindet. Wenn dieser Widerspruch dazu beiträgt, die über Geschmack und Kunstindustrie noch so vielfach vermißte Klarheit und Bestimmtheit zu vermehren, so heißt er denselben willkommen, denn er will nur die Förderung der Sache.

Wien 24. December 1867.

J. Falke.

Inhalt.

		Seite
1.	Spanien und Portugal	3
2.	Scandinavien	14
3.	Rußland	22
4.	Die Schweiz	31
5.	Deutschland	39
6.	Belgien und Holland	57
7.	Italien	68
8.	Frankreich	83
9.	England	116
10.	Oesterreich	132
11.	Das Glas	147
12.	Die Ornamentation der gewebten Stoffe und Tapeten	163
13.	Thon, Porzellan und Fayencen	196
14.	Der Orient	237
15.	Das Museum der Geschichte der Arbeit	253

Die

Kunstindustrie der Gegenwart.

1.

Spanien und Portugal.

Wenn wir der heutigen Isolirtheit Spaniens gedenken und so vieler althergebrachter Sitten und Gebräuche, die noch im Lande lebendig sind, wenn wir gar damit die mittelalterlichen Zustände Spaniens zusammenstellen, die lange Herrschaft der Araber und ihre hohe und eigenthümliche Cultur, so erwarten wir gewiß auch auf dem Gebiet der Kunstindustrie viel Eigenthümliches zu sehen und namentlich noch viele Anklänge an die altorientalische Kunst zu finden, denn diese dehnte sich ja einst bei weitem über den größten Theil Spaniens aus. Die Cultur der Araber hatte aus diesem nun größtentheils verödeten und trockenen Lande einen lachenden Garten geschaffen, der von zahllosen Canälen, Bächen und Brunnen mit Hülfe des Fleißes und der Kunst ausgiebig bewässert war; eine hoch ausgebildete Kunstindustrie breitete sich über das Land hin, Schritt haltend mit der entsprechenden Naturproduction, zum Theil so dicht gesäet, daß schwerlich heute die dichtbevölkertsten Industriebezirke des modernen Europa ihnen gleich kommen. Die Schilderungen arabischer Schriftsteller

klingen fabelhaft, und doch müssen wir ihnen Glauben schenken, wenn wir nur die wenigen noch erhaltenen Reste der arabischen Kunst in Sevilla, Cordova und Granada, die Ruinen ihrer Wasserleitungen, die Ueberbleibsel ihrer Bewässerungssysteme, die Anlagen ihrer blumenduftenden Felsengärten, die von den kühlenden Schneegewässern durchrauscht und überflutet waren, betrachten.

In der Erwartung aber, davon noch in der modernen Kunstindustrie Spaniens die Ueberreste zu finden, wurden wir auf der Pariser Ausstellung gründlich getäuscht. Ein paar Jahrhunderte liegen dazwischen, die allerdings die Zeiten und die Namen von Murillo und Velasquez, von Cervantes und Calderon in sich schließen, aber diese Zeiten der hohen Kunst und der classischen Literatur, sie sind oder wurden doch alsbald die Zeiten industrieller Verödung und einer vollständigen europäischen Modernisirung der spanischen Kunstthätigkeit. Mit dem Untergange des granadinischen Reiches war auch der Untergang der arabischen Cultur Spaniens, welcher eben so gut des „Mohren letzter Seufzer" gelten konnte, gegeben. Unter Isabella und Ferdinand kamen Renaissance und Inquisition, und wie diese die Anhänger Mohammeds verfolgte und ausrottete, so sanken auch vor der neuen Kunst die Paläste der Kalifen in Trümmer und Schutt.

Zwar ihre erste blühende Ornamentation nahm die Frührenaissance Spaniens noch in sich auf und schuf durch die Verbindung beider Kunstweisen einen neuen und originellen Stil, der sich mit der ganzen üppigen Blüthenpracht der spanisch-arabischen Kunst überlud.

Aber bald gegen die zweite Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts, als der asketische Fanatismus wuchs, fiel ihm diese ganze künstlerische Blüthenpracht zum Opfer und die spanische Renaissance wurde zur schwersten, finstersten und entsagendsten von allen. An ihre Stelle trat dann im siebzehnten Jahrhundert der Jesuitenstil mit dem Uebermaß seiner Bizarrerien, ganz wie im übrigen Europa, ohne daß Nation und Kunst einen Widerstand leisteten. Selbst als die Bourbonen auf den Thron Spaniens kamen, vermochten sie höchstens die Barockheit zu mäßigen und dem Rococo zu nähern, nicht aber nationale Kunstelemente zu fördern oder wieder ins Leben zu rufen.

So dürfen wir uns denn freilich nicht verwundern, wenn, wie uns die Ausstellung zeigte, die ganze industrielle Kunst Spaniens, so weit sie sich auf die eigentlichen Culturstände bezieht, vollständig modern oder französisch sich darstellt. Alles, was für die vornehmen oder gebildeten Classen gearbeitet ist, der Hausrath, die Möbelstoffe, die Kleiderstoffe, alles sind Kinder der modernen Zeit, der heutigen Mode. Selbst die Spitzenschleier und Mantillen der Damen, die uns doch als originell spanisches Costüm gelten, zeigen in ihren Verzierungen nur moderne Blumenranken, wenn diese vielleicht auch etwas regelmäßiger, symmetrischer und minder naturalistisch gehalten sind, als es die französische Mode des Tages zu sein pflegt. Nicht einmal die Stoffe, worin sich das Landvolk Spaniens kleidet, Einzelnes ausgenommen, erscheinen in dieser Beziehung originell, was uns freilich nicht Wunder nimmt, wenn wir wissen, daß

auch die Formen der spanischen Volkstrachten nicht in das Mittelalter zurückgehen.

Von solcher ganz modernen Art hat Spanien eine Reihe Prachtmöbel ausgestellt, mit Vergoldungen und Schnitzereien, mit seidenen Ueberzügen, in welche die bekannten Blumenstreifen oder jene willkürlich geformten umrahmten Felder und Bilder aus den Zeiten des Rococo eingewebt sind, Gegenstände, vielleicht blendend für das an heutige Eleganz gewöhnte Auge, aber selbst in ihrer Art schwer in Form und Farbe. Selbst die Mosaiken aus Holzstiften, eine traditionelle Technik, welche zur Bekleidung der Möbel in Spanien vielleicht feiner und schöner in den Farben als anderswo ausgeführt wird, ist doch im Kunstcharakter nur modern und hat viel Aehnlichkeit mit den Wiener Arbeiten dieser Art. Nicht minder vollständig modern erscheint die große Porzellan- und Fayencefabrik von Pickman in Sevilla, die erste Spaniens, die, in Form und Verzierung ganz auf dem Standpunkt der letzten Jahrzehente stehend, gar kein Interesse bieten würde, wenn sie es nicht versucht hätte, die bekannten auf der Alhambra gefundenen Fayencevasen maurisch-arabischen Ursprunges aus dem funfzehnten Jahrhundert zu verwerthen. Sie hat diese Vasen imitirt, aber nur in der Form. Die Oberfläche, welche bei den Originalen dem Material gemäß glasirt und mit Ornamenten bemalt ist, zeigt sich auf den Copien unglasirt und mit erhabenen Verzierungen überdeckt, welche in Zeichnung, Modellirung und Farbe den Wänden der Alhambra entnommen sind. Es sind somit mißlungene Versuche, ein Beispiel von jener

gedankenlosen und willkürlichen Art, wie man heutzutage nur allzu häufig die Elemente älterer Kunstweisen zu erneuter Verwendung zu bringen sucht.

Die Thonfabrikation Spaniens zeigt allerdings auf der Ausstellung etwas Originelles, und das sind Wassergefäße der verschiedensten Art, welche, aus hellem Thon leicht gebrannt und unglasirt, durchschwitzen und dadurch als Kühlgefäße dienen. Es sind Gegenstände des Volksgebrauchs und so finden sie sich noch vieler Orten, zumal in heißeren Ländern, mit durchweg originellen Formen, die an ursprüngliche Zustände erinnern. Das ist auch mit diesen spanischen der Fall, nur sind die im Relief aufgelegten Verzierungen so charakterlos geworden, daß sie weder an arabische Kunst, noch sonst an einen anderen älteren Kunststil erinnern und erst in den letzten Jahrhunderten entstanden sein können. Trotz dieser Veränderung des Ornaments sind diese heutigen Kühlgefäße nur als Fortsetzung der altarabischen Alcarazas zu betrachten, die ebenfalls schon verschiedenartige Formen besaßen und oft von doppelter Wandung waren, einer unteren leicht gebrannten, welche durchschwitzte, und einer oberen durchbrochenen, oft glasirten und ornamentirten.

Die junge Entstehung möchte man auch von den Verzierungen der spanischen Volkstracht behaupten, mit Ausnahme jener wollenen, mantel- oder shawlartigen Decke, welche der spanische Landmann in einigen Gegenden auf der Schulter zu tragen pflegt. Unter den Costümfiguren, welche in der spanischen Abtheilung aufgestellt waren, fand sich ein solches Prachtexemplar,

hochroth mit eingewebten vielfarbigen Streifen, welches durch seine Wirkung den ganzen dahinter stehenden Kasten mit modernen Seidenstoffen todtschlug. Dasselbe ornamentale Princip, welches in diesen Decken obwaltet, vielfarbige, horizontale, in einfarbigem Grunde eingewebte Streifen, deren Farben mit geometrischen, schachbrettartigen Mustern auf kleinsten Flächen durch einander vertheilt sind, findet sich auch in Spanien für schwere Möbelstoffe und insbesondere für Vorhänge verwendet, und ist mit diesen bei uns schon vielfach in Mode gekommen. Wir bezeichnen diese Stoffe gewöhnlich als türkische, ihr Ursprung dürfte für uns aber aus Spanien herzuleiten sein. Die Ornamentation ist entschieden in Farbe und Zeichnung orientalischer Art und ist wohl einer der wenigen Ueberreste arabischer Kunstindustrie, welche sich in Spanien erhalten haben. Auch gewirkte Decken mit gestreiften Mustern, von denen manche in der Zusammenstellung der Farben sehr gelungen und harmonisch erschienen, dürften noch auf denselben Ursprung hinweisen.

Am bedeutendsten von unserem Gesichtspunkte aus und ebenfalls an alte Traditionen sich anlehnend, erschienen von der Kunstindustrie Spaniens die Metallarbeiten. Hiermit meinen wir nicht eine an hervorragender Stelle aufgestellte kolossale Arbeit von Silber in Form eines gothischen Thurmes, die uns weiter kein Interesse abgewinnt, als das einer übel angebrachten Uebertragung architektonischer Formen auf ein fremdes Gebiet und fremdes Material, sondern jene mit Gold und Silber tauschirten Eisenarbeiten, welche vorzugs-

weise zur Verzierung der Waffen dienen. In der Waffenfabrikation ist Spanien von Alters her berühmt und nicht bloß durch seine Toledo-Klingen, sondern ganz besonders auch durch die reizende Verzierung, welche es denselben mitzugeben wußte. Hier sehen wir bei Waffen und Ziergefäßen die alte hochberühmte Kunst des Tauschirens oder des eigentlichen Damascirens, d. h. die Kunst, ein Metall in ein anderes einzuschlagen, die im civilisirten Europa so gut wie ausgestorben ist, noch in voller und ausgezeichneter Uebung. Diese Kunst, heute im Kaukasus, in Persien und Indien noch viel gepflegt, ist von Hause aus eine specifische Kunst des Orients und kam im Anfang des sechszehnten Jahrhunderts durch Vermittlung der Türkenkriege und mit Hülfe der Waffensammlungen, die damals bei großen Herren Mode wurden, nach Europa, wurde hier von den Waffenschmieden von Mailand, Innsbruck, Augsburg und Nürnberg aufgenommen und mit großer Vollendung geübt. Ihre reizenden Ornamente, welche in zierlichen, schönen Linien und wundervoller Vertheilung über den Raum die Flächen bedeckten, wurden die Liebhaberei jener Kupferstecher, welche für die Goldschmiede componirten, und gingen selbst auf die Buchdeckel über, in die sie mit Gold eingepreßt wurden, um die Vorläufer jener Schnörkel und Züge zu werden, die wir noch heute in der typographischen Ausstattung finden. In Spanien, wo die alten Waffenschmiede des sechszehnten Jahrhunderts wohl durchweg Mauresken waren, haben sich Technik und Zeichnungen traditionell erhalten; die Arbeiten von Zuloaga in Madrid, Schilde, Gefäße, Schreibzeug u. s. w.,

zeigen sich jener Arbeiten dieser Art, die zu bewundern Museen und Sammlungen vielfach Gelegenheit bieten, nicht unwürdig.

Mit solcher Thätigkeit ist Spanien sicherlich auf dem rechten Wege. Möchte es seine alten Traditionen pflegen, die untergegangenen Künste und Kunstweisen der Araber, unter denen wir uns vergebens nach den farbigen glasirten Fliesen der Alhambra oder den metallschimmernden Thongefäßen maureskischer Töpfer umgesehen haben, wieder ins Leben rufen und es wird sich selber zum Vortheile arbeiten. Es kommt damit nur dem Zeitgeschmack entgegen, der sich an nationalen Kunsttraditionen und zumal auch an orientalischer Ornamentation zu erfrischen trachtet.

Der Charakter der Kunstindustrie Portugals ist wenig anders als derjenige Spaniens. Altoriginale Elemente haben wir hier eigentlich noch weniger zu erwarten als bei dem größeren Schwesterland der pyrenäischen Halbinsel. Einerseits nämlich wurde Herrschaft und Cultur der Araber dort früher abgestreift als hier, und andrerseits breitete sich das kleine Land mit seiner ganzen Länge so an der großen See- und Handelsstraße hin, daß es beständig alle Jahrhunderte hindurch von den leitenden Industrie- und Handelsstaaten, von den Italienern, Flamändern und Brabantern, dann Holländern, Deutschen und Engländern, heimgesucht wurde. Es bildete die Station auf dem Seeverkehr des Südens und des Nordens von Europa und wuchs gar erst an Bedeutung, als Indien und Amerika in den Weltverkehr eintraten. Deßhalb wundern wir uns nicht, wenn die portugiesische

Abtheilung jener mit der großen Exposition verbundenen archäologisch kunstindustriellen Ausstellung des Musée de l'histoire du travail ausgezeichnete Arbeiten im gothischen wie im Renaissancestil aufweiset, so jene mit Email verzierte und figurenreiche, aus dem ersten Golde, das Vasco de Gama aus Indien mitgebracht hatte, gearbeitete Monstranz und die reich geschnitzte Kanzel von Coimbra.

Auch heute folgt Portugal dem herrschenden Geschmack des civilisirten Europa. Die ausgestellten Möbel, die am deutlichsten sprechen, legten in Form, Arbeit und Ueberzügen den Beweis dafür ab. Selbst die allerneuesten Richtungen, welche der Geschmack des Tages in Frankreich angenommen hat, sind Portugal nicht fremd geblieben. So waren in bedeutender Zahl Imitationen von den Fayencen und Majoliken der Renaissanceperiode ausgestellt. In ihrer künstlerischen Haltung glichen sie am meisten den französischen Fayencen des sechszehnten Jahrhunderts, wie sich denn auch ausgesprochene Nachahmungen der Palissyarbeiten mit Reliefornamenten, obwohl sie grade nicht glücklich waren, darunter befanden. Indessen trugen doch alle portugiesischen Arbeiten dieser Art in den Farben einen, wenn nicht eigenthümlichen, doch abweichenden Charakter, sei es daß ältere portugiesische Originale, was uns nicht wahrscheinlich dünkt, als Muster vorgelegen, oder daß es den Fabrikanten eben nicht gelungen war, die gleiche Farbenstimmung zu treffen. Dasselbe war mit einer Anzahl glasirter Thonfliesen der Fall, wie sie heute in Frankreich, namentlich aber in England wieder zahlreich gemacht und

zur Verkleidung von Wänden, Kaminen u. s. w. vielfach benutzt werden. Für die portugiesischen Fliesen, die, wenn nicht geometrische, doch symmetrisch arrangirte Ornamente zeigten, konnten allerdings Ueberreste der alten Azulejos, welche einst die arabischen Paläste bekleideten, als Vorbilder gedient haben, obwohl sie nicht denen glichen, welche heute noch die Lambris auf der Alhambra bedecken. Vielleicht hat sich auch in Portugal, was wir nicht wissen, die Verwendung solcher Fliesen aus alter Zeit bei dem Volke erhalten, gleichwie in Holland, und lange und verschiedentlich auch in Norddeutschland, wo, wie ich mich aus eigener Kindheit erinnere, der Gebrauch der weißglasirten Delfter Fliesen mit blauen Verzierungen zur Bekleidung gewisser Wände und Lambris in Küchen und andern Orten, zur Bedeckung von Feuerherden, Oefen und Kaminen lange und wohl noch heute sich erhalten hat. Welche Muster auch immer vorgelegen haben, so folgt Portugal in Majoliken und Fliesen sicherlich nur der französischen Anregung. Das ist auch ganz recht; es würde aber besser thun — und von Spanien gilt dasselbe — die eigenen Majoliken, wir meinen die der Maureskeu mit röthlich schimmerndem Metallglanz zu imitiren und sich damit einen Markt zu erobern.

Ueberreste alter Thonfabrikation, überhaupt alter Kunstindustrie sind sicher noch in Portugals heutiger gewerblicher Thätigkeit vorhanden. Bemerkenswerth darunter sind wie in Spanien die Alcarazas (Kühlgefäße), die, ungleich schöner als die spanischen, aus rothem, der alten terra sigillata ähnlichem Thon

gearbeitet, oft durch die Barockheit ihrer Formen, oft aber auch durch ihre große Schönheit überraschen. Die Ornamente, in denen man übrigens wie in den Formen weder spezifisch nationale noch arabische Elemente mit Bestimmtheit erkennen kann, sind meistens eingeritzt. Am interessantesten und bezeichnendsten und ebenso entschieden alten Ursprungs sind die aus Holz geflochteten Matten und Decken, die bei Kunstfreunden allgemein auffielen. Mit bescheidenem, dem Holze angemessenen Farben zeigten sie in reicher Entwicklung geometrische Ornamente, wie sie aus der Natur des Flechtwerks hervorgehen. Was unter dem Einfluß des Modegeschmacks diese natürliche Gränze überschritten hatte, so Decken mit Rosenguirlanden in Art moderner bedruckter Tischdecken, bewies ebenso klar durch seine verfehlte Wirkung, wie nothwendig es ist, dem Stoffe, seinen Eigenschaften und der darauf beruhenden Technik in der Ornamentation getreu zu bleiben, als auch daß das Volksgefühl instinctiv hier bei weitem besser das Richtige trifft und das Schöne findet, als unser verfahrener, nach Neuem und Absonderlichen haschende moderne Geschmack.

2.

Scandinavien.

Die Abgeschlossenheit der scandinavischen Halbinsel, die Isolirtheit ihrer Lage, welche die fluctuirenden Strömungen der Cultur südwärts vorüberziehen ließ, die Kälte und Rauhigkeit des Klima's, die Unzugänglichkeit vieler Gegenden, dies alles läßt vermuthen, daß wir in der Kunstindustrie der Peninsula noch viele eigenthümliche, ja uralte Elemente antreffen werden. Andrerseits sind diese Länder in ihrer bedeutenderen Hälfte der allgemeinen Cultur unterworfen worden und die Seestädte der Nord- und Ostsee, Lübeck zumal, haben ihnen das Mittelalter hindurch die Erzeugnisse der europäischen Kunst und Industrie bis tief in das Innerste hinein und bis zu den untersten Schichten zugeführt, und sie bringen ihnen noch heute davon, was die Schweden und Norweger mit selbstständig gewordenem Handel sich nicht selber holen.

So ist es in der That gekommen und so lehrt uns die Ausstellung, daß wohl kein Land auf der Welt so die Mischung moderner Cultur und alterthümlicher Kunstelemente noch in der heutigen Industrie zeigt wie

Schweden und Norwegen. Jahrhunderte, ja Jahrtausende sind hier, nicht auf Leibeslänge, sondern ganz unmittelbar an einander gerückt und friedlich vereinigt.

Die schwedische Commission hatte dieser eigenthümlichen Verbindung schon durch das Arrangement Ausdruck verliehen. Ein Portalbau oder vielmehr eine Façade im alterthümlichen, ureignen Holzbau der schwedischen Gebirge schloß den langen, schmalen Ausschnitt der scandinavischen Ausstellung der Länge nach ab und dahinter breiteten sich neben den Arbeiten der Volksindustrie alle Erzeugnisse und Bedürfnisse der modernsten Civilisation aus. Noch unmittelbarer aber und schlagender trat die eigenthümliche Vereinigung an den Volkstrachten, welche an costümirten Figuren in den Nischen des langen Portals zur Ausstellung gebracht waren, für das kunstgebildete Auge zu Tage. Es ist merkwürdig, wie sich auf diesen Costümen an derselben Figur ornamentale Elemente, die aus dem grauen Alterthume, aus der heidnischen Urzeit Scandinaviens herstammen, mit solchen mischen, die der jüngsten Vergangenheit angehören oder ihre ursprüngliche Heimat in sehr unferner Zeit in Indien, China und Japan zu suchen haben.

Von dieser letzteren Art sieht man Kopftücher, roth mit Blumen bedruckt, von bekannter Kattunornamentation und neben ihnen andere mit den primitivsten Formen der Ornamentik, die der einfachsten Haustechnik angehören und der urältesten Zeit entstammen. Um Kleider und Leiber mit modernster Musterung liegen weiß und roth gewirkte Gürtel mit jenen winkligen

Linienverzierungen der mittelalterlichen vestes gammadiae (so genannt von der Form des griechischen Buchstabens Gamma), daß jeder Kenner sie als directe Fabrikate des Mittelalters beschwören möchte. Die geblümten Kleider und Kopftücher sind mit Spitzenborten besetzt, die an Regelmäßigkeit der durchbrochnen Ornamente denen der Musterbücher des sechzehnten Jahrhunderts gleichen; die ganze wüste Ornamentation der Spitzen in der französischen Periode des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, von der wir uns theilweise noch heute losringen sollen, ist spurlos an diesen Arbeiten vorübergegangen. An den Brustleibern finden sich Perlstickereien in runden und länglichen Reihen, deren Zeichnungen in Sternen und anderer geometrischer Anordnung aus der spanisch-arabischen Kunst des vierzehnten Jahrhunderts herrühren könnten; es sind aber nichts als die naturgemäßen, gerade diesem Material angemessenen und entsprechenden und darum auch durchaus gelungenen Muster, die unsere Geschmacksverbildung verschmäht, um statt dessen mit dem gleichen Material die abscheulichsten Caricaturen von Menschen, Landschaften, Blumen u. s. w. hervorzubringen. In das höchste Alterthum hinauf — die Schriftsteller der Griechen und Römer wissen schon davon zu erzählen — steigen die Pelzarbeiten des Nordens, die sich dadurch aus dem Gebiet der bloßen Industrie in das der Kunst erheben, daß man aus verschiedenfarbigen Fellen buntes, musivisches Rauchwerk zusammenfügt. Es läßt sich daran viel Geschmack darlegen und die heutigen Arbeiten der Schweden sind des alten Rufes nicht unwürdig.

Auch der Schmuck dieser scandinavischen Volkstrachten zeigt noch alte und eigenthümliche Formen und bewahrt noch viele Erinnerungen an jenen ehernen, silbernen oder goldenen Schmuck der Gräber. Daher kommt es auch, daß die Filigranarbeiten, die sonst überall, wo sie noch in Uebung sind, von Indien bis nach Italien, vom Sudan bis an die Donau und nach Rußland hinein, ganz ähnliche, fast gleiche Bildungen zeigen, nur hier in Norwegen noch eigenthümliche und abweichende Formen behaupten.

Von diesem nationalen Schmuck und den Filigranarbeiten abgesehen, ist jedoch die Goldschmiedekunst des Nordens, wie sie auf der Ausstellung vertreten war, namentlich in allen größeren Arbeiten und Gefäßen, noch vom vollständigsten Naturalismus der letzten zehn, zwanzig Jahre beherrscht und zwar so, daß die Pflanzen und Blumen die großen Formen der Gefäße wie die Elemente der Verzierung hergeben, eine Weise, die bei uns schon wieder dem Verschwinden nahe ist. Desgleichen ist die Möbelfabrikation Scandinaviens im Ganzen modern, doch ist sie in ihrer Art vom Standpunkte des Geschmackes besser als die Goldschmiedekunst. Die ausgestellten Möbel zeigten alle Stile, wie sie heute in der civilisirten Welt imitirt werden, hier Gothik, dort Renaissance, dort verzopftes Rococo. Nur darin erscheinen diese Arbeiten mehr originell, daß man Rücksicht auf die Holzarten des Landes und ihre Eigenthümlichkeiten nimmt. Es findet sich daher z. B. das Maserholz besonders häufig zu Füllungen und mosaikartigen Zusammenstellungen benützt. Auch die Volksindustrie macht

verschiedenen Gebrauch von den heimischen Hölzern zu kunstindustriellen Arbeiten. So weiß sie die schöne Birkenrinde zu allerlei kleinen Zierarbeiten und Gebrauchsgegenständen zu verwerthen und macht aus verschiedenfarbigen Hölzern kleine Schnitzereien, ganz in der Weise der bekannten Schweizer Arbeiten.

Bewahren die Möbel in dieser Weise noch einige Spuren von Eigenthümlichkeit, so fällt diese bei dem übrigen Hausrath ganz hinweg. Die Papiertapeten sind von der allergewöhnlichsten Art; der Umschwung, der hierin eingetreten ist, hat Scandinavien noch nicht erreicht. Gepreßte Ledertapeten mit reicher Vergoldung machen wohl Anspüche, aber sie sind überladen und imitiren die schlechten Zeichnungen des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, während das gepreßte Leder für Stuhlsitze und Stuhllehnen in viel zu hohem Relief gehalten ist. Nur Seidentapeten mit Malereien von Blumenranken und Vögeln (an ältere chinesische Art erinnernd), recht gut und geschmackvoll auf gelbem gebrochenen Seidengrunde, sind beachtenswerth, weil sie eine Technik des vorigen Jahrhunderts, die es zu reizender Wirkung bringen kann, wieder hervorrufen.

Eben so modern ist die Porzellan- und Fayencefabrikation. Wir finden hier alle Formen und Ornamentationen, die in unserer heutigen eklektischen Zeit in Gebrauch sind, Rococo und Renaissance, Genrefiguren und Blumistik, wie man sie überall sieht. Gegenüber der Ueberladung der letzten Jahrzehnte auf diesem Gebiete geht aber doch im Ganzen eine gewisse Maßhaltigkeit und Bescheidenheit hindurch. Die Malereien sind gut aus-

geführt und große Vasen zeugen von der Kühnheit in der Technik. Die Vollendung, mit der das Biscuit behandelt ist, beweisen reizend durchgeführte Statuetten, vor allem eine Reihe Gefäße, die korbartig geflochten und mit naturalistisch behandelten Blumenguirlanden von vorzüglicher Ausführung umgeben sind. Dieses Gerne, worin ehedem die Fabriken von Meißen und Wien groß waren, ist aber heute ein wenig veraltet und insofern mit einigem Recht vernachlässigt, als solche Gegenstände sich nicht dem Gebrauche empfehlen und, für den Schmutz und Staub gar zu leicht empfänglich, alsbald ein unliebsames, schwer zu reinigendes Aeußere gewinnen.

In allen diesen Dingen, worin Schweden der Mode folgt, steht es auch hinter der Mode, und die Isolirtheit seiner Lage wird auch wohl an dieser Stellung nichts ändern lassen. Es birgt aber genug der eigenthümlichen, althergebrachten Kunstelemente so wie der vorzüglichen Materialien in sich, um es mit Benützung seines Alterthums und seiner nationalen Kunstelemente und mit rechter Verwendung seiner Stoffe (von künstlerischer Verwendung seines vorzüglichen Eisens haben wir so gut wie gar nichts entdecken können) zu einer eigenthümlichen Kunstindustrie, wenigstens zu einer originellen Ausprägung der herrschenden Richtungen zu bringen. In dieser Weise dürfte es selbst auf Export rechnen und brauchte den Import nicht zu fürchten.

Eine ganz andere Stellung als Schweden nimmt Dänemark in der Kunstindustrie ein. Hat Schweden sich noch eine große Menge nationaler Elemente bewahrt, so hat Dänemark sie vollkommen alle abgestreift. Seine

Kunstindustrie erscheint im Gegentheil völlig modern, völlig ein Kind unsrer Zeit, ohne aber dabei Nachahmung der französischen Mode zu sein, oder ihr wie Andere bedingungslos zu verfallen. Vor diesem Schicksal scheint sie der Einfluß der Kopenhagener Kunstakademie, die Nachwirkung Thorwaldsens und die Bemühungen seiner Schule bewahrt zu haben, was hier um so leichter möglich war, als sich alle bedeutende Kunstindustrie auf die eine Stadt, die Residenz, beschränkt. Der genannte Einfluß hat es sicherlich bewirkt — und das ist nur recht und billig — daß in Allem, was Dänemark auf unserem Gebiete ausgestellt hatte, ein Bestreben nach edler Form und edler Ornamentation sich kund giebt, ohne sich dabei an das Griechenthum zu binden.

Wir heben in dieser Beziehung zunächst die geschnitzten und eingelegten Holzmöbel hervor, beide in ihrer Weise auf die Renaissance des sechszehnten Jahrhunderts zurückgehend. Diese Arbeiten sind vorzüglich in der Construction, im geschnitzten Ornament, das mit wohlüberlegter Bescheidenheit zur Verwendung gekommen ist, so wie auch in Zeichnung und Färbung der Holzmosaiken. Auch schwarze Ebenholzkasten mit eingelegtem Schildpatt in verschiedenen Farben sind als Cabinetstücke zu erwähnen.

Mit diesen Möbeln auf gleicher Höhe stehen die Gold- und Silberarbeiten, besonders Gefäße und Geräthe aus oxydirtem Silber, componirt in edlen und fein profilirten Contouren mit den zierlichsten Ornamenten und von vorzüglicher Ausführung. Auf diesem Gebiete besonders zeugen von der Schule und der Schönheit Thor-

waldsens Schilder in oxydirtem Silber oder Platten mit erhabenen Figürchen, welche als Füllungen in Ebenholzkästchen eingelegt sind.

Ebenfalls diesem Einfluß ist es zu danken, wenn die Thonfabrikation eine edlere Richtung eingeschlagen hat. Es sind dahin die Nachbildungen antiker Gefäße zu rechnen, die gelungensten, die uns noch von den zahlreichen Arbeiten dieser Art vorgekommen sind, sodann eine große Anzahl Reliefs, die nach den reizenden Arbeiten Thorwaldsens und durch Anregung derselben entstanden sind. Auch die Biscuitfiguren nach Thorwaldsen sind in dieser Richtung bemerkenswerth. Das Bestreben der Fabrik, aus der sie hervorgegangen sind, die von Bing (ehemals die königliche und noch heute so genannt), ist überhaupt zu würdigen. Die Malerei ist durchgängig fein und zierlich ausgeführt, Ueberladung und Schwere der Farben, wie sie der Feinheit und Eleganz des Materials widerstreben, sind vermieden, auch die Formen sind durchweg edel gehalten, ohne die Antike zu copiren; der willkührliche Zopf, die Barockvasen u. s. w. sind verschwunden.

Selbst in den silberplattirten Waaren, im Thee- und Kaffeegeräth z. B., wo sonst noch überall viel Plumpheit und Naturalismus zu Hause ist, erblickt man das Streben nach edlen Contouren und Ornamenten. Dänemark wird gut thun, unter dem Einfluß seiner Kunstschule auf diesem Wege zu bleiben und sich durch die Schwankungen der Mode in der Kunstindustrie nicht irre machen zulassen.

3.

Rußland.

Wer hätte gedacht, das Rußland auf einer Weltausstellung durch seine Kunstindustrie interessant werden könnte? Und doch ist es der Fall. Rußland galt bisher in dieser Beziehung als wesentlich das civilisirte Europa inmitirend und seine Arbeiter standen in dem Rufe geschickte, aber sclavische Copisten zu sein; die Specialitäten dieses Landes fielen nicht auf oder galten für Barbarismen gegenüber dem Geschmacke der europäischen Civilisation. Mittlerweile sind aber den Einsichtigen über die Bedeutung des bisherigen europäischen Geschmackes die Augen geöffnet worden, die Schöpfungen des Orients, die man verachten zu dürfen glaubte, stehen obenan in der Schätzung und selbst nationale Eigenthümlichkeiten sind zur Anerkennung gekommen.

So ist es denn nicht Rußlands civilisirte Kunstindustrie, welche ihm die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde und Kunstindustriellen und aller derer, die sich mit der großen Zeitfrage der Geschmacksreform beschäftigen, verschafft haben, sondern eben seine bisher übersehenen Specialitäten. Jene Gegenstände russischer Arbeit, welche

der großen Mode folgen, darin Frankreich bisher den Ton angab, und die wohl die Ausstattung aller großen und wohlhabenden russischen Häuser bilden, sie haben keine Spur von Originalität, höchstens daß sie die Fehler der Mode, die Willkürlichkeiten und Plumpheiten der Formen noch übertrieben zeigen. Von dieser Art sind die russischen Silberarbeiten, welche Theetisch und Tafel zieren sollen, naturalistisch barocke, plumpe Gestalten.

Andere Gegenstände, ebenfalls von europäischer Bildung, haben wenigstens im Material Eigenthümlichkeit, insofern Stoffe, die Rußland besonders zu eigen sind, dazu verwendet werden. Dahin gehören die Malachitgefäße oder Gefäße und Geräthe von andern Steinarten, wie Jaspis, Onyx, Achat, insbesondere Lapis lazuli. Einige Gefäße von letzterem Steine fallen durch ihre Größe auf, man findet aber bald, daß sie aus kleinen Stückchen zusammengesetzt sind. Man kann nicht sagen, daß diese Gefäße, Vasen, Schalen, Trinkbecher u. s. w. mißlungen in den Formen sind, wenn wir sie aber mit den gleichen Arbeiten des sechszehnten und siebzehnten Jahrhunderts vergleichen, die im „Grünen Gewölbe" zu Dresden und in der Wiener Schatzkammer sich zahlreich erhalten haben und im österreichischen Museum das Entzücken aller Besucher bilden, so muß man sagen, daß die russischen Arbeiten der feinen Durchbildung der Form, der zierlichen und reichen Profilirung, insbesondere aber des reizenden Schmuckes von Gold und Email entbehren. Eine derartige Sammlung, für diesen Industriezweig verwerthet, wäre für Rußland unschätzbar. In der kaiserlichen Fabrik von Peterhof werden die erwähnten

Steinarten auch mosaikartig in Relief verwendet, so wie zur Verzierung feinerer Luxusmöbel benützt. Ein paar glänzende Kästen dieser Art, sog. „Cabinette" nach alter Bezeichnung, davon einer der Kaiserin gehörte, gut componirt und von reicher Wirkung, fanden sich ausgestellt.

Bei russischen Eigenthümlichkeiten pflegt man wohl zunächst an die religiösen Arbeiten der Klöster zu denken, an die kleinen geschnitzten Heiligenschreine, Crucifixe und was dergleichen mehr ist. Diese Gegenstände, die zahlreich ausgestellt waren, lassen allerdings eine wunderbare Feinheit der Technik erkennen, allein es sind stereotype Arbeiten von einem unveränderlichen, erstarrten und noch dazu unschönen Stil. Sie sind für den Fortschritt der Industrie und des Geschmacks bedeutungslos und höchstens durch ihre Starrheit und ihre Beherrschung des religiösen Gebiets ein Hemmniß desselben.

Nicht diese byzantinischen Traditionen sind es, welche uns einen großen Theil der russischen Kunstindustrie interessant machen, sondern jene, in denen wir alte asiatische Einflüsse erkennen müssen oder die auf wirklich asiatischem Boden bei den russischer Herrschaft unterworfenen Völkern entstanden sind. Dahin gehören in erster Linie die Metallarbeiten, bekanntlich ein Industriezweig, der in die urältesten Zeiten der Geschichte Asiens hinaufsteigt und von dem uns an der südsibirischen Grenze entlang die Grabhügel wundersame Arbeiten geliefert haben, deren Zeit und Schöpfer wir nicht mehr nachweisen können. Eine Haupttechnik dieser asiatischen Metallarbeiten ist die Tauschirung oder Damascirung, das Hineinschlagen eines Metalls in ein anderes, davon

wir schon in Spanien eine Tradition aus arabischer Zeit erwähnt haben. In Rußland ist Stadt und Bezirk von Tula durch dieselbe Technik, die schon seit langem blüht, hoch berühmt. Im Norden Deutschlands sind die Tuladosen wohl bekannt. Aber die Schnupftabaksdosen aus Stahl und Silber bilden nur einen kleinen Theil der Fabrikation, welche viele Geräthe des Hauses, Messer, Gabeln, Löffel, Becher u. s. w., ganz insbesondere auch Waffen umfaßt und alles mit reizenden Verzierungen bedeckt. Fragen wir nach Stil und Ursprung dieser Ornamente, so finden wir allerlei reizend verschlungene Arabesken, die sich, aus Stamm und Wurzel ausgehend und sich verzweigend, nach dem Gesetz schöner Raumausfüllung über die gegebenen Flächen hin verbreiten, Arabesken, die keine anderen sind als jene uns wohlbekannten orientalischen vom fünfzehnten und sechszehnten Jahrhundert, die in der Zeit der Türkenkriege nach Europa kamen und auf die Rüstungen und Waffen und anderen Industriezweige übergingen, hier freilich aber auch bis zur Unkenntlichkeit entstellt wurden. Bei diesen Tulaarbeiten sehen wir sie vielfach noch in alter Schönheit, neben ihnen leider aber auch europäische Ornamentation, Rococo, selbst Städteansichten, Landschaften u. dgl. eingedrungen. Diese gänzlich verkehrte Concession an den civilisirten Geschmack sollte so bald als möglich strengstens wieder verbannt werden, denn bei der Richtung, der wir jetzt entgegengehen, kann sie leicht unwiderbringlich ins Verderben führen. Ein anderer Punkt, in Bezug worauf dieser Industriezweig zu warnen ist, das ist die gar zu reiche Verwendung von Gold oder Vergoldung,

die bei den Tulaarbeiten jetzt Mode zu werden scheint und namentlich breite Gründe und Zwischenfelder zu erfüllen hat. Die Wirkung ist bei weitem nicht so gut und so fein, als wo damascirter Stahl und Silber allein die Ornamentation ausmachen, deren bescheiden feiner Reiz durch den Goldglanz beeinträchtigt wird. Auch der durch Aetzung oder Gravirung vertiefte Grund mit matter Vergoldung ist durchaus keine Verbesserung der alten, einfachen Weise.

Den Tulaarbeiten nahe stehend in der Technik, theilweise auch ähnlich in der Ornamentik sind die Metallarbeiten der tscherkessischen Völkerschaften vom Kaukasus. In dieser Metallfabrikation ist uralte, echt asiatische Tradition vorhanden. Die Gold- und Silbertauschirung auf den Klingen von Khorassan und Eriwan ist oft so vortrefflich ausgeführt, wie auf jenen Waffen im Schatz des deutschen Ordens zu Wien, und die Griffe und Scheiden von Bein und Elfenbein sind mit zierlichem, tiefgravirtem und vergoldetem Linienornament überzogen.

Aber neben solchen damascirten Waffen und Geräthen finden wir hier unter Anderem Silbergefäße, flaschenartig, von theilweise edler Bildung mit langem Hals und getriebenen Ornamenten, die in ihrer Zeichnung den nachbarlichen persischen Einfluß erkennen lassen, eben jene persischen Blumen, die, scheinbar naturalistisch gehalten, doch durch glückliches Arrangement und regelmäßige Vertheilung sich den üblen Folgen des Naturalismus entziehen. Auch in der Verwendung des Email champlevé oder Grubenschmelzes, d. h. der Ausfüllung

ausgegrabener Vertiefungen mit dem Schmelzflusse, haben wir alte Ueberlieferung zu erblicken und so noch in manchem anderen, wie z. B. im Filigran, das hier ebenfalls noch in Uebung ist.

Weit bewunderungswürdiger aber noch als diese Arbeiten vom Kaukasus sind die Stickereien von derselben Herkunft, zumal wohl von der Südseite dieses Gebirgszuges, die wahrscheinlich immer, wenigstens seit der Sassaniden-Zeit, unter dem Einfluß des kunstreichen Persien stand. Diese Gegend hatte Decken aller Art, Kissenüberzüge und dergleichen mit reichen Stickereien in Gold, Silber und farbiger Seide zur Ausstellung geliefert, deren Ornamente nicht in Weise der gewöhnlichen vielfarbigen Tischdecken, sondern, mehr im indischen Blumenstil gehalten, groß geschwungen, in regelmäßiger Anordnung, mit wahrhaft künstlerischem Ductus der Hand so schön gezeichnet sind, daß sie den edelsten Arabesken der Renaissance nicht nachstehen und sie an Farbenwirkung übertreffen. Alte, ergraute Kunstkenner haben wir in Bewunderung vor diesen Stickereien gesehen, deren schönste, allerdings um hohen Preis, das neue Berliner Gewerbemuseum angekauft hat. Ganz ähnliche Arbeiten hatte Persien ausgestellt, woraus man den Zusammenhang erkennt, andere die Türkei, aber aus derselben Gegend und von derselben Herkunft, denn hier stoßen eben die Herrschaften der drei Länder zusammen. Ihnen an Schönheit nahe kommend, aber von anderer Zeichnung sind die Stickereien auf den tscherkessischen Jacken; in ihrem ganz außerordentlich richtigen Arrangement, in der Benützung der gegebenen

Formen für die Ornamentation so wie nicht minder um der schönen Composition willen in ihrer Art nicht weniger bewundernswürdig. Sie lassen die gleichen Stickereien der Griechen und Albanesen weit hinter sich. Ursprüngliche ornamentale Motive mannigfacher Art finden sich auch auf jenen Geweben, welche für den Hausgebrauch bestimmt sind, namentlich auf dem Weißzeug der Handtücher, Tischdecken, Ueberzüge u. s. w., sei es daß sie eingewebt sind oder in farbiger Stickerei bestehen. So giebt es dabei unvollkommen stilisirte Thiere, welche an die blauen Thierbänder in dem mittelalterlichen Tischzeug erinnern, oder geometrische Muster in den spitzenartig durchbrochenen Borduren. Auch in den Volkstrachten begegnet man dergleichen Elementen, doch haben auch hier die rothen, blumigen Kattune Indiens und Persiens, was die Tracht der Frauen betrifft, grade wie in den andern Ländern Europas die alten Bekleidungstoffe und mit ihnen auch wohl alte Muster verdrängt.

Sehen wir hier überall die alte und directe nationale und locale Traditon noch thätig, so glauben wir sie an anderer Stelle künstlich wieder aufgenommen. Es befindet sich nähmlich in der Ausstellung der kaiserlichen Glasfabrik zu Petersburg eine Reihe von Gefäßen, welche in ihrer Technik und Verzierung ganz auffallend an jene beiden orientalischen Glasgefäße aus der Kirche zu St. Stephan in Wien erinnern, welche durch ihre Ausstellung im österreichischen Museum, wo sie sich noch gegenwärtig befinden, allgemeiner bekannt geworden sind. Diese Glasgefäße gehören zu den größten archäologischen Seltenheiten; eines, aber von jüngerem Datum, besitzt

die Ambraser-Sammlung, zwei sehr schöne ebenfalls jüngere Exemplare aus Privatbesitz, befanden sich auf der Ausstellung im archäologischen Theil der ägyptischen Abtheilung.

Bei den erwähnten Petersburger Gefäßen sind dieselben eingebrannten Relieffarben, dieselben Goldornamente. Hat sich irgendwo auf den weiten Gebieten des russischen Reiches diese technische Ueberlieferung lebendig erhalten, oder ist es eine bewußte Wiederaufnahme und Wiedererfindung dieser Technik durch die kaiserliche Fabrik in Folge archäologischer Anregung? Fast möchten wir das Letztere glauben, denn wir sahen daneben unter Anderem auch zwei große Glasvasen von orientalischer Form (beide vom Kensington-Museum angekauft), welche mit wundervollen Laub- und Blumenwindungen, wie sie die persischen Manuscripte des sechszehnten Jahrhunderts zeigen, umgeben sind. Offenbar sind die Ornamente daher entnommen. In dieser Meinung einer bewußten Aufnahme älterer und orientalischer Kunstelemente werden wir dadurch bestärkt, daß die Stroganoff'sche technische Schule in Moskau neben modernen Blumenzeichnungen auch solche ausgestellt hatte, die auf asiatische und mittelalterliche Muster zurückgehen, und andere, die persischen und byzantinischen Ursprungs sind, wie wir sie zahlreich in dem großen chromolithographirten Werk über die russischen Kleinodien finden.

Wenn das der Fall ist, so ist die russische Industrie damit auf dem rechten Wege. Heutzutage, wo der alte Geschmack der europäischen Cultur sinkt, kann sie in jeder Beziehung nichts besseres thun, als die nationalen

Traditionen und die asiatischen Elemente zu pflegen und, wo sie ausgestorben sind, wieder zu erwecken. Die nationalen Traditionen und die asiatischen Elemente sagen wir, beides ist aber eigentlich dasselbe, beides ist asiatisch, mohammedanisch-asiatisch; national nennen wir die Elemente nur da, wo sie längere Zeit schon im altrussischen Gebiet heimisch geworden sind. Nationale Kunstelemente im slavischen Sinne giebt es in Rußland und überhaupt nicht. Die Kunst in Rußland ist asiatisch, byzantinisch oder europäisch-modern.

4.

Die Schweiz.

Das alte Volk der Schweizer hängt bekanntlich am Alten, an ererbter Sitte und Herkommen. Nicht so in seiner Industrie: hier geht es mit der Zeit und schreitet unter den ersten mit der Mode einher. Es hat sich schon im Arrangement seiner Ausstellung auf diesen Standpunkt gestellt. Während andere Völker, die von Alters her den Holzbau pflegen, ihn und seinen Styl an ihren Portalen und sonstigen Decorationen zum Ausdruck brachten, hatte die Schweiz diese Reminiscenz ihrer Berge völlig verschmäht und moderne Salons für ihre modernen Fabrikate eingerichtet.

Fragen wir nach den Eigenthümlichkeiten der schweizerischen Fabrikation, so müssen wir sie in den Zweigen der Kunstindustrie suchen, nicht in dem etwaigen Kunststil. Wir beginnen in ihrer Erörterung mit demjenigen, was der Schweiz am eigenthümlichsten erscheint, mit den Holzschnitzereien, die in großen und kleinen Arbeiten durch die Welt gehen. Wir wollen hier nicht von der Volksindustrie der Schweizerhäuschen, der Landschaften mit Thieren u. s. w. reden, wobei es eigent-

lich keine Kunst giebt, sondern von den anspruchsvolleren Arbeiten, Gehäusen für Blumenvasen und Blumenbehälter, für Stand- und Wanduhren u. s. w., Werke, die zur Zierde des modernen Salons bestimmt sind. Alle diese Gegenstände sind durchweg im vollständigsten Naturalismus gehalten, ausgeführt im Hochrelief, bloß mit der künstlerischen Absicht, die Natur nachzuahmen, nicht aber schöne Formen, schöne Profile, schön gezeichnete Ornamente geben zu wollen. Die Gegenstände dieses Kunstzweiges sind Felsen, Bäume, Menschen, Thiere, das ganze Naturreich der Schweiz. Wie geschickt auch immer gemacht, so sind sie doch jedenfalls nur Arbeiten und kaum Kunstwerke zu nennen. Das Gefährliche ist, daß diese, allerdings heute in der Welt beliebte Art um sich greift und auch auf andere Industriezweige übergeht. So ist die Schweizer Möbelfabrikation offenbar davon angesteckt, zum mindesten in allen den Gegenständen, die mehr Luxusgeräthe sind. Andere Möbel stellen sich ganz auf den Standpunkt der besten französischen Arbeiten dieser Art, wie die großen Kasten, Credenzen u. dgl. Sie sind in Weise der späteren Renaissance construirt und mit einzelnen Figuren, Medaillons, Festons u. s. w. in Relief verziert. Ueberhaupt waltet ein inniger, mehr als geistiger oder ästhetischer Zusammenhang zwischen der schweizerischen und der französischen Kunstindustrie, der nirgends deutlicher zu Tage tritt als in den Schnitzereien und Möbeln, denn es giebt darin Schweizer Fabrikanten, wie Gebrüder Wirth in Brienz, die zugleich Pariser Häuser vorstellen, und viele Holzarbeiten erhalten, wenn wir recht berichtet sind, erst ihre Vollendung in

Paris von der Hand Pariser Künstler. Dadurch wird der Schliff derselben, das Glatt-Fertige der Oberfläche bei eigentlich derber Anlage ganz wohl begreiflich.

Den zweiten Hauptzweig und auch wohl die zunächst bedeutende Haupteigenthümlichkeit der Schweizer Kunstindustrie dürfen wir in den Weißstickereien suchen, seien sie nun Arbeiten der Hand oder der Maschine. Davon hatten namentlich die Fabriken von St. Gallen und Herisau große und glänzende Ausstellungen gemacht und ganze Salons damit eingerichtet und überkleidet. Durch die Mechanik befähigt im Großen und mit verhältnißmäßiger Billigkeit zu arbeiten, hat dieser Kunstindustriezweig, wenn wir die sinn- und formlosen Spitzenmuster des vorigen Jahrhunderts damit vergleichen, auch in der Zeichnung einen bedeutenden Fortschritt gemacht. Allerdings hat auch er sich vorzugsweise dem Naturalismus ergeben, aber der Naturalismus ist hier weniger gefährlich, weil die Kunstmittel, mit denen er zu wirken hat, zu bescheiden sind, um solche Geschmacklosigkeiten zu begehen, wie wir sie z. B. in der Teppichfabrikation zu sehen gewohnt waren.

Die Kunstmittel hier sind beschränkt auf die eine Farbe Weiß, und den Contrast und die Zeichnung bildet allein die größere oder geringere Dichtigkeit des Gewebes, das engere oder weitere à jour. Da also nicht zu fürchten ist, daß die Zeichnung reliefartig aus der ihr gegebenen Fläche heraustritt, so lassen sich ganz anmuthige Compositionen, welche selbst die ganzen Flächen bedecken können, hier in naturalistischer Weise hervorbringen, nur müssen sie, dem Material entsprechend, einigermaßen zier-

lich gehalten sein. Selbst Compositionen in der Art Watteau's, wie derselbe sie so reizend für Wand- und Vorhangdecorationen erfunden hat, könnte man mit möglichster Beschränkung der Figuren für diesen Industriezweig angemessen finden. Es muß dabei freilich immer vorausgesetzt werden, daß diese Stoffe nur solche Verwendung finden, in welcher sie ausgespannt bleiben, denn, je reicher und kunstvoller die Composition ist, um so weniger kann man sich ihre Zerstörung durch Brüche und Falten gefallen lassen. Für solchen Fall ist ein kleineres, sich regelmäßig wiederholendes Muster vorzuziehen.

Die Schweizer haben beide Ornamentationsweisen benützt. Für große Vorhänge (hier allerdings nicht mit richtigem Gefühl) und solche Gewebe, die große Flächen zu bedecken bestimmt sind, haben sie ein einziges großes Muster vorgezogen. Sie haben mit solchen Stoffen ein ganzes Schlafzimmer ausgestattet, Wände und Himmelbett (alles mit blauem Grund) damit überzogen und sie sonst angebracht, wo es möglich war. Die zarte, etwas nach der Ueberzartheit des Rococo schmeckende Wirkung ist nicht zu verkennen; die Zeichnungen enthalten in ihrer naturalistischen Weise viel Gefälliges, das Enge und Durchbrochene erscheint meist klar vertheilt; immer aber ist die Klippe vorhanden, daß hier die schönsten Zeichnungen durch Brüche und Falten zerstört werden und schließlich das Resultat eine Verwirrung und Vernichtung der Zeichnung ist. Für kleinere Gegenstände, wie Taschentücher, Borduren, Kleider und Kleiderbesatz, haben sich die Schweizer andererseits mehr an kleine,

regelmäßig vertheilte oder der Form des Gegenstandes angepaßte Muster gehalten. Ihre Zeichnung aber erscheint insofern durchaus willkürlich, als Elemente aller Art, naturalistische, stilisirte, geometrische, nach Belieben gewählt sind; ein bestimmter Stil, eine bestimmte Geschmacksrichtung oder ornamentale Principien lassen sich nicht erkennen.

Einen eigenthümlichen Eindruck macht eine andere Gattung von Schweizer Weberei, die gedruckten Baumwollstoffe nämlich, welche besonders in der Volkstracht zu Kleidern, Kopf- und Umschlagtüchern, als Schürzen, Taschen- und Halstücher verwendet werden. Ihnen ist ein großer, farbig decorirter Salon eingeräumt worden. Wenn man denselben betritt, so glaubt man sich in den Orient versetzt, so warm, so farbenglühend, so indisch roth-bunt ist der Eindruck. Vom Schweizer heißt es in Hans Weigels Trachtenbuch:

„Der Schweizer, wenn er prangt und pracht,
Geht er in seiner alten Tracht."

Woher nun dieser Orientalismus in den nationalen Costümen des Schweizers, denen er, leider mit wenig Grund, so gern das Prädicat des Uralten leiht? Das Räthsel klärt sich auf, wenn wir näher treten und auf dem rothen Grunde dieser Stoffe noch vollständig die Druckmuster der indischen und persischen Cattune finden. In der That ist, was wir sehen, ein Abkömmling dieser orientalischen Stoffe, die erst im vorigen Jahrhundert bei uns eingeführt wurden und in Mode kamen und namentlich im Elsaß durch ihre Imitation den blühendsten Industriezweig hervorriefen.

In der Schweiz sind sie durch ihre Billigkeit, auch wohl ihre Farbenheiterkeit, was dem Volksgeschmack noch alle Ehre macht, in die Volkstracht eingedrungen und haben namentlich von der Frauentracht, einzelne Ueberreste einer älteren, aber darum dem Ursprung nach kaum echteren nationalen Tracht abgerechnet, vollständig Besitz ergriffen. Mehr oder minder kann man dieselbe Beobachtung an den Volkstrachten Rußlands, Scandinaviens, in verschiedenen Gegenden Deutschlands, ja fast überall in Europa machen. Die Muster dieser von Hause aus indischen Stoffe sind allerdings vielfach verändert worden; auf den Schweizer Fabrikaten begegnet man noch, wie gesagt, zum großen Theil den alten, echt indischen Ornamenten, und namentlich ist dabei, natürlich absichtslos, die kleine Vertheilung vieler Farben auf indisch-rothem Grunde beibehalten worden. Daneben sieht man aber die Schnörkel des Rococo, meistens schwarz eingedruckt, oder häufiger noch unsere moderne naturalistische Blumistik, sodann nicht minder figürliche Ornamentation, Genrebilder, Städteansichten, die Portraits berühmter Personen oder der Herrscher Europa's, letzteres zumal auf Taschentüchern, wobei man nicht sagen kann, daß Zweck und Verzierung in angemessener oder gar anständiger Beziehung stehen. Endlich ist auch das schöne Indisch-Roth nur zu oft in ein moderneres von gemeinem Ton verwandelt worden. So hat allerdings der ornamentale Kunstcharakter dieser Stoffe gelitten, dennoch verläugnen sie auch heute noch ihre orientalische Heimat nicht.

Sollen wir noch einer Specialität der Schweizer

Kunstindustrie gedenken, so sind das die Uhren. Zwar als mechanische Kunstwerke entziehen sie sich unserer Betrachtung, und das ist allerdings in eminenter Weise ihre Hauptseite, aber sie sind immer ein Gegenstand besonderer und auserwählter Verzierung gewesen und diese Verzierung hält einen anderen Kunstindustriezweig neben sich in Blüthe, den des Goldschmieds, der wiederum Graveur und Emailleur sein muß oder beider nicht entbehren kann. Wir finden daher in der Schweiz diese Kunstzweige gegenseitig sich fördern und an einander anlehnen.

Wenn man die Ornamentation der Taschenuhren so im Ganzen überschlägt, so wird man den Charakter großer Willkür nicht übersehen können. Der Künstler denkt im Allgemeinen wenig an die Form seines Geräthes, sondern benützt die Rückseite eben als eine Fläche, auf der man sich mit gravirten Linien, mit allerlei Malereien und Ornamenten nach Belieben ergehen kann, wie man denn z. B. für das Schildchen in der Mitte, das für Buchstaben reservirt bleibt, regelmäßig eine unsymmetrische, barocke Form gewählt findet.

Was von den Uhren, das gilt im Allgemeinen von den Bijouterien dieser Schweizer Goldschmiede. In ihrer willkürlichen, von Laune und Phantasie abhängigen Weise bieten sie natürlich auch manches Gefällige, Reizende und Gelungene dar, andererseits giebt es eine Menge gewöhnlicher Arbeiten, die sich, wie z. B. Ketten und Armbänder, durch Plumpheit auszeichnen, während zugleich allem Widersinn und Ungeschmack Platz gelassen ist. Von dieser letzteren Art sah man unter Anderem

ein Beispiel an einem Armbande mit einer Uhr, die mit gewaltigem Riegel und mächtigem Vorhängeschloß versperrt war.

Von Bedeutung erscheint bei dieser Verbindung der Goldschmiedekunst mit der Uhrenfabrikation, daß sie die Emaillirkunst, die sonst überall in der modernen Goldschmiedekunst vernachlässigt worden, mehr als anderswo in Uebung erhalten hat, weil es hier zumeist auf ein flachgehaltenes Ornament ankommt. So finden wir denn bei den Schweizer Uhren und Bijouterien nicht bloß die Emailmalerei auf weißem Schmelzgrunde, wie sie im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert vorzugsweise mit größter Feinheit miniaturartig gepflegt war, sondern auch das transparente ornamentale Email mit durchschimmerndem Goldgrunde, obwohl hier die Glut der alten Farben nicht erreicht scheint. Originalität dürfen wir hier freilich auch in der Zeichnung nicht suchen, so wenig wie in der sonstigen Ornamentation der Goldschmiedarbeiten, die nach dem Beispiel der Franzosen, bei Aegyptern, Griechen und allen möglichen Völkern auf die Jagd nach ornamentalen Motiven ausgehen, um dem Neuigkeitshunger des modernen Geschmacks stets frische Waare bieten zu können. Der Schweizer, eminent industriell, geht ganz mit der Zeit; er schafft sie nicht, aber er ist immer auf ihrer Ferse, und in den Dingen, wo die Gemüthlichkeit aufhört, ist er auch mit seinem nationalen Latein zu Ende.

5.

Deutschland.

Deutschland hat von jeher den Ruhm des Gewerbfleißes gehabt und hat diesen Ruhm durch die Welt getragen. Es galt aber auch ganz vorzugsweise, wenigstens neben Italien und bis zum Anfange des siebzehnten Jahrhunderts, mit vollem Recht als die Heimat der Kunstindustrie. Nürnberg, Augsburg, Köln, Ulm u. s. w., seine blühendsten Städte von ehedem, verdankten Blüthe und Wohlstand in erster Linie ihren kunstindustriellen Artikeln und noch heute sind die alten Waffenstücke und die edlen kunstvollen Goldschmiedearbeiten der süddeutschen Städte, die Krystalle von Prag, die durchweg als italienisch zu gelten pflegen, die Stickereien und mit Figuren gezierten Teppiche vom Nieder-Rhein, die alten Emails von Köln u. s. w. der Stolz der Kunstkabinette, die Favoritstücke der Liebhaber und Sammler, die Beute, wonach die kunstliebenden Reisenden Englands gierig jagen.

Vergebens aber durchforschte man die Weltausstellung nach solchen Arbeiten deutscher Kunst. Der Gewerbfleiß ist sicherlich geblieben, die Fabriken sind rührig aller

Orten und ihre Kolossalität und Leistungsfähigkeit setzt hie und da selbst die Welt in Staunen, aber die Kunst, der Geschmack sind davongegangen. Sagen wir es gerade heraus, denn ohne Offenheit und Selbstgeständniß ist keine Besserung, kein Fortschritt möglich — sagen wir es also gerade heraus: in dieser Beziehung, vom Standpunkte der Kunstindustrie und des Geschmacks, war die ganze deutsche Section, Preußen mitinbegriffen, die uninteressanteste und langweiligste Abtheilung auf der ganzen Ausstellung. Nicht als ob keine Kunstindustrie vorhanden gewesen wäre, im Gegentheil, es fand sich von allen Arten etwas, aber der Charakter war es, der Mangel an Frische, Schwung, Originalität, die Theilnahmlosigkeit in dem rüstigen Kampfe, der sich jetzt auf diesem Gebiete rührt, das war es, was den Arbeiten der deutschen Kunstindustrie alles Interresse nahm.

Hie und da hat sich wohl im Süden Deutschands noch etwas nationale oder richtiger locale Industrie erhalten, wie die Schnitzereien in Elfenbein und Bein von Nürnberg oder von Geißlingen in Würtemberg, aber es sind Spielereien und Tand, die des Charakters entbehren und an Feinheit und Zierlichkeit weit hinter den ähnlichen Arbeiten der Chinesen zurückstehen. Und doch wäre es so leicht die Elfenbeinschnitzereien mit ihrem eleganten, künstlerisch so wohlgefügigen und fein zu behandelnden Stoffe unter dem Einfluß von Zeichen- und Modellirschulen wieder in das Gebiet der Kunst zu erheben. Immer hat die Kunst, selbst die große in der classischen Zeit griechischer Kunstthätigkeit, das Elfenbein als einen Lieblingsstoff betrachtet. Wie weit aber sind wir heute

darin zurückgekommen, wenn wir allein mit den so oft unvollkommnen, aber liebenswürdigen und naiven Arbeiten des Mittelalters einen Vergleich anstellen, oder gar mit jenen naturalistischen, wunderbar vollendeten Bravourstücken aus der Zeit des Rubens, die theilweise selbst unter dem unmittelbaren Einfluß dieses großen Meisters entstanden sind. Ja selbst die kunstvollen, oft verwunderlichen Drechslerarbeiten in Elfenbein aus dem siebzehnten Jahrhundert, worin Nürnberg einst so groß war, haben unendlich mehr Reiz und Geschmack als der heutige Tand. Bedeutender vom volkswirthschaftlichen Standpunkte aus ist die Schwarzwälder Uhrenindustrie Badens und Würtembergs, auf welche man, statt der alten rohen Malereiverzierungen, die Gebirgsschnitzerei hingelenkt hat. In diesen geschnitzten Uhrgehäusen aber lebt der roheste, wildeste Naturalismus in einer Art, daß der dieser Industrie gewidmete Raum als die chambre of horrors der ganzen Ausstellung zu betrachten war und nur in den Berliner Stickereien noch ein Seitenstück fand. Ihnen zur Seite stehen die Berchtesgadener Schnitzereien, welche Naturnachahmung anstreben und dabei nothwendig die große Natur der Landschaft höchst kleinlich und elend nachahmen. Hier thut Veredlung noth und das Mittel hiezu ist Zeichnung und Formverständniß. Wahrlich, einem Lande wie Baden wäre besser gedient mit einer Kunstgewerbeschule und einem Kunstindustriemuseum, die Geschmack und gute Muster durch das Land verbreiteten, anstatt dasselbe durch eine Kunstschule mit Landschaftsmalern zu überfluten.

Nehmen wir andere Zweige der Industrie Süd-

Deutschlands, die mehr moderner Art sind, wir werden sie überall imitirend und als Imitation hinter den Originalen an Erfindung und Geschmack, ja selbst hinter der Mode zurückstehend finden. Da gab es z. B. verschiedene Aussteller lackirter Waaren aus dem Würtembergischen, von Theebrettern, Schalen, Brotkörben, Kästchen u. s. w. auch jener japanischen Perlmutterlackirung, die uns aus den holländischen Nachahmungen besonders bekannt ist; der Geschmack, der sich in allen diesen Arbeiten ausspricht, ist völlig ein bereits veraltet moderner, der nur noch in den unteren Schichten sich hält und hier mit seinen bunten Farben, mit seinen goldenen Zopfschnörkeln, mit seinen schlechten Genrebildern, Veduten u. s. w. noch Gefallen erweckt. Die Ledergalanteriearbeiten von Nürnberg, die Holzgalanteriewaaren von Fürth stehen in gefälligem Ansehen weit hinter den gleichen Wiener Arbeiten zurück, sie sind von gewöhnlichem Schlage, während die Wiener, so viel sich ihnen sonst mit Recht vorwerfen läßt, doch den Reiz des Machwerks besitzen und den Eindruck einer Specialität machen, der Interesse erweckt. Die Goldwaarenfabrikation von Schwäbisch-Gmünd und anderen Orten fördert in der That nur Fabrikswaare zu Tage; die edle Goldschmiedekunst ist hier nach dem Leisten behandelt. Diese Dutzendwaare, durchweg Rococoformen mit naturalistischen gemischt, zeigt noch all den Unsinn, die Willkür, die Geschmacklosigkeit, die sich bis heute auf diesem Gebiete geltend machte, ohne kaum anders als mit den leisesten Anklängen, die unter der Masse verschwinden, die Spuren der Reform zu verrathen. Ihr Anblick ist dürftig und armselig; Email findet sich so gut

wie gar nicht verwendet*. Porzellan und Glas waren fast ganz vom Kampfplatz ausgeblieben, als hätten sie sich nicht getraut; auch die königliche Fabrik von Nymphenburg, die doch sonst den Wettstreit der Nationen mitgemacht, haben wir nicht erblickt.

Am besten von süddeutscher Kunstindustrie bewährte sich die Möbelschreinerei, wohl deßhalb, weil sie am unmittelbarsten unter dem Einfluß der Architekten steht. Die besten Arbeiten vielleicht hat Stuttgart geschickt, wo sich die Gediegenheit der Gewerbehalle geltend macht; auch Mainz, einst die Schule der norddeutschen Tischler-

* Ich kann nicht umhin, hier eine Wahrnehmung mitzutheilen, die ich auf der Rückreise von Paris in Stuttgart machte. Ich fand dort zu meinem größten Erstaunen bei dem Goldschmied Ehni eine große Anzahl von Schmuckgegenständen seiner Erfindung und Arbeit, die an Schönheit, Wirkung und Originalität bei weitem alles übertrafen, was die deutsche Goldschmiedekunst an ähnlichen Gegenständen zu Paris ausgestellt hatte. Eben so zierlich wie phantasievoll componirt, durch geschickte Verwendung von Email und Steinen farbig und heiter und von reizender Ausführung der Handarbeit, schienen sie wie von anderer Art zu sein. In der That waren sie auch nicht für Europa, sondern für Mexiko bestimmt und sollten grade dahin abgesendet werden. Auf weitere Fragen erfuhr ich, daß die Furcht vor Concurenz durch verschlechterte Nachbildung ein Hinderniß gewesen war, solche Arbeiten in Paris auszustellen; zugleich mußte ich mit Bedauern hören, daß das deutsche Publikum dergleichen Arbeiten nicht schätzt und nicht kauft, sondern sich an die bekannte Dutzendwaare hält, wie sie auch in Paris zu sehen war. Der Fabrikant zeigte mir auch andere Gegenstände, die von Mexiko als unverkäuflich zurückgekommen waren; sie glichen nur zu sehr denen, wie sie unser Publikum liebt. Dieser Gegensatz des Geschmacks im Lande der Barbarei und der höchsten Civilisation regt zu einigen Gedanken an.

gesellen, kämpft noch mit anerkennenswerthen Leistungen für seinen alten Ruhm auf diesem Gebiete. Mainz hatte auch Holzmosaiken und Fußboden-Parketten ausgestellt mit angemessenen, guten Mustern. Aehnliche waren von Baden gekommen, welches Land auch Möbel geschickt hatte, die aber zu schwer waren. Das ist überhaupt ein Fehler, welcher den größeren Arbeiten der deutschen Tischlerkunst, den geschnitzten Credenzen, Kasten u. s. w. anzuhängen scheint.

Der süddeutschen Kunstindustrie fehlt, um in Schwung zu kommen, bei den politischen Verhältnissen der große Mittelpunkt des Lebens, der Weltmarkt des Luxus; sie muß daher, wie es theilweise wirklich geschieht, für den Bedarf des bürgerlichen Hauses arbeiten. Heutzutage ist es aber ein großer Unterschied, für den bürgerlichen Stand und das bürgerliche Haus arbeiten und Ordinäres schaffen; wir wollen, daß auch das Gewöhnliche, das Billige, was dem Bürger erreichbar bleibt, veredelt werde, daß auch das einfache Geräth schön in der Form und angemessen in der Verzierung sei. Süddeutschland hat noch mancherlei zu thun, um dieser Forderung nachzukommen, wenn es nicht will, daß es sogar verliert, was es hat.

Mit dem, was bis jetzt zu diesem Zwecke geschehen ist — und es ist vielleicht mehr als anderswo —, ist das Ziel nicht erreicht worden. Baiern hat allerdings seine Kunstgewerbeschule, die unter Kreling's genialer Leitung sich zu einem Musterinstitut entwickelt hat und als solches unseres Wissens aller Orten anerkannt ist, wie sie denn auch zu Paris nur neuen Ruhm geerntet

hat. Aber dort, wo sie ist, hat sie den rechten Boden nicht, ihr Same fällt auf unfruchtbares Erdreich, denn die ganze Industrie um sie herum, auf die sie zunächst wirken sollte, ist zu kleinlich für das hohe Ziel, das sie verfolgt. Daher kommt es, daß ihre Schüler, wie sie vielfach aus der Ferne kommen, auch wieder in die Welt hinauswandern, weil sie neben der Schule oder im Lande keinen praktischen Wirkungskreis finden. Wenigstens haben wir in dem, was Nürnberg zu Paris ausgestellt hatte, keinen Einfluß der uns wohlbekannten Anstalt entdecken können. Ferner hat München schon seit einer guten Reihe von Jahren seine Schule des kunstgewerblichen Vereins, die zu den frühesten Schöpfungen der modernen Bestrebungen auf diesem Gebiete gehört. Ganz gewiß hat diese Schule viel gute Anregung gegeben, manchen Arbeiter ausgebildet und das Interesse wach gehalten, aber sie ist mit ihrer künstlerischen Weise in einen trocknen, langweiligen Stil hineingerathen, der sie dem frischen Leben entfremdet hat und sie veraltet erscheinen läßt. Weniger noch halten wir von den Bemühungen der Stuttgarter Centralhalle für die künstlerische Seite — die andere steht unserer Beurtheilung nicht zu. — Wenn dasjenige, was von kunstindustriellen Arbeiten in der Musterhalle sich vereinigt findet, uns einen Schluß erlaubt, so kann die ästhetische Einsicht nicht streng sein, die hier waltet, denn diese Gegenstände lassen Wahl und Urtheil vermissen. Das ist umsomehr zu bedauern, als die Stuttgarter Anstalt in der That mit dem Leben, mit der schaffenden Industrie in engster Verbindung steht. Insofern hat sie den rech-

ten Weg eingeschlagen und wir können ihr nur Nachfolger wünschen. Die Aufgabe für Süddeutschland und für Deutschland überhaupt ist aber nicht allein den Gewerbskünstler zu schaffen und zu bessern; es muß auch das consumirende Publikum für die Reize des schönen Geschmacks, einer schönen äußeren Existenz gewonnen werden, und da sind noch andere Hebel anzusetzen.

Norddeutschland hat zwar seine Metropole, seine Weltstadt in Berlin, deren Einfluß, sonst allmächtig in der Wissenschaft, mehr und mehr die Particularitäten der annectirten Staaten (auf unserem Gebiete giebt es ohnehin keine mehr) absorbiren wird. Aber die künstlerische Luft, die in Berlin weht, ist bisher der Kunstindustrie nicht günstig gewesen. Es fehlen die großen Traditionen, die z. B. in Italien die Kunstindustrie immer noch auf einem hohen Standpunkt halten, es fehlen die Sammlungen guter alter Muster, die leiten und erfrischen könnten. Die norddeutsche Kunstindustrie ist daher statt auf Anregungen der Phantasie auf Leistungen künstlerischen Verstandes angewiesen, wenn sie nicht, wie wohl außerhalb Berlin zumeist geschieht, entweder die französischen Muster oder wieder nur die Schöpfungen von Berlin imitirt. Von der größeren und bedeutenderen Kunstindustrie Berlins kann man nicht sagen, daß sie sich der Nachahmung Frankreichs hingiebt, im Gegentheil, sie hat ihr eigenes specifisch Berlinerisches, aber dieser ihr eigener Charakter ist reizlos, ist nüchtern, obgleich er hohe, oder vielleicht, weil er zu hohe Ziele verfolgt, das Wesen der Kunstindustrie verfehlt und zu viel reine Kunst hineinbringt.

Nehmen wir als Beispiel gleich eine Privatanstalt, die berühmte Silberwaarenfabrik von Sy und Wagner (ehemals Hossauer) in Berlin. Ihre Ausstellung zeigte, daß ihr die größten Aufgaben gestellt werden, welche überhaupt der Goldschmiedekunst zukommen; wir erblickten hier die großen und berühmten Schilder, die als Ehrengeschenke gedient haben, desgleichen Vasen, Schalen, Pokale, Aufsätze, Blumengefäße der größten Art. Die besten Künstler aus der Schule Schinkels und Rauchs haben die Compositionen gemacht und die Modelle geliefert, und die Ausführung in Silber ist nicht hinter ihren Intentionen zurückgeblieben; die edelsten Formen sind angestrebt, die schönsten Ornamente der Griechen und der Renaissance zur Verwendung gekommen. Und doch liegt über dem Ganzen etwas, was den Gegenständen den Reiz und dem Beschauer das Vergnügen nimmt. Vielleicht ist es Mangel an Schwung, an Frische und Originalität, vielleicht ist es der Umstand, daß wir diese Arbeiten als Schöpfungen der hohen Kunst betrachten sollen, und sie sind es doch nicht, weder in Anbetracht des Zweckes noch des Materials; sicherlich aber trägt viel die keusche Entsagung dazu bei, welche sie jedem malerischen Schmucke der Goldschmiedekunst, der Vergoldung, dem Email, dem Besatz mit Edelsteinen gegenüber beobachten. Das blasse Silber für sich allein ist ein kaltes Material, das uns eher abstößt als anzieht.

Ganz denselben Eindruck machen die Arbeiten der königlichen Porzellanfabrik in Berlin. Auch hier erscheint das Schöne und Edle in allen größeren Werken angestrebt und wir finden in den modellirten Figuren

und Gruppen, in der großen bemalten Vase untadelige Arbeiten vom Standpunkt der hohen Kunst. Aber es ist eben wiederum zu viel hohe Kunst getrieben und die specifischen Reize des Porzellans, die Kenner und Liebhaber am alten Porzellan so wie an dem chinesischen und japanischen lieben und suchen, sind darüber verloren gegangen. Das Berliner Porzellan ist zu gut ausgefallen, der Grund ist entweder zu weiß oder zu schwarz, je nachdem, und die Malerei darauf, so vollendet sie sein mag, zu hart und unharmonisch. Selbst die Berliner Imitationen orientalischen Porzellans tragen diesen Charakter und unterscheiden sich dadurch auffallend von ihren Originalen.

Abnormitäten und Muster des Ungeschmacks, wie sie Frankreich zahllos liefert, kommen in der königlichen Fabrik — und das ist natürlich bei ihrem Charakter — gar nicht vor, man müßte denn etwa dahin die Nachbildungen eines fremden und schlechteren Materials rechnen, in welchen großen Fehler sie allerdings verfallen ist. So imitirt sie in ihrem Stoffe die Majoliken, ohne indeß bei dem eleganten Aeußeren des Porzellans, bei seinem feineren Korn und seiner glänzenden Glasur denselben kräftigen und bei aller Handwerksmäßigkeit virtuos-künstlerischen Eindruck hervorbringen zu können. Noch schlimmer steht es mit der Imitation der ordinären deutschen Steingutkrüge; der Eindruck ist nicht bloß ein gänzlich anderer, es ist auch der feine und vornehme Stoff zum gemeinen degradirt. Was in jenen deutschen Krügen des sechszehnten und siebzehnten Jahrhunderts den Reiz bildet, das ist nicht ihre Handwerksmäßigkeit

oder ihr gemeines Material, sondern es ist der unmittelbare Einfluß einer großen Kunstperiode, der unbewußt sich auch in der Hand des gewöhnlichen Arbeiters geltend macht. Gerade das aber muß nothwendig in der eleganten, kunstvollen Imitation verloren gehen. Wenn den alten Töpfereien jener Zeit Porzellanstoff zur Verfügung gestanden wäre, sie würden sicherlich nicht soviel Kunst und Arbeit an ihren gewöhnlichen Thon verwendet haben und für das Porzellan wahrscheinlich auf eine ganz andere Art der Ornamentation verfallen sein. Sollen die alten deutschen Krüge als Muster dienen, und sie sind dazu immer noch brauchbar und lehrreich, so ist es für die Steingut- und Thonfabriken bei Coblenz und ihren grauen Stoff, die bei ihren Krügen und Trinkkannen die angemessenen Formen und Verzierungen nur zu sehr vermissen lassen.

Theilweise auf denselben Weg, aber nur theilweise, ist die königlich sächsische Fabrik zu Meißen gerathen. Auch sie treibt hohe Kunst und setzt, nach ihrer einen Seite hin, den Werth in die Vorzüglichkeit der Originalgemälde und in die Vorzüglichkeit ihrer Nachbildung auf dem Porzellan. Wir erwähnen das nur kurz, da wir später ausführlicher darauf zu sprechen kommen. Wir werden uns aber immer sagen, wir sehen solche Kunst lieber auf den Wänden oder in den Mappen als auf Tischen und Tellern, die wir nicht brauchen können und um deren kostbares Leben wir beständig Sorge tragen müssen. Die Meißner Fabrik hat aber eine große Vergangenheit gehabt und diese Tradition des vieux Saxe bildet ihre zweite Seite, mit der sie sich auf viel richtigerer Fährte

bewegt. Die berühmte sächsische Fabrik hat im vorigen Jahrhundert für das europäische Porzellan den Kunststil geschaffen und dasselbe von der chinesischen Imitation unabhängig gemacht. Diese Porzellane der Rococozeit bewahren ganz die milde Harmonie der chinesischen und sie werden darum nirgends einen störenden Effect machen; es sind bei ihnen die Eigenschaften des Materials aufs glücklichste beobachtet und Plastik und Glasur zur höchsten Feinheit gebracht worden. Solche Tradition, die ihren Ruhm bildet, hat die Meißner Fabrik glücklicher Weise nicht verläugnet und der größte Theil ihrer Ausstellung zeigt sich derselben getreu. Bloß im Gesammteindruck betrachtet, werden diese Werke uns keinen Augenblick in Zweifel lassen, auf welche Seite wir uns zu schlagen haben, auf ihre Seite oder auf die vom modernen Geschmack. Aber sie dulden auch die eingehende Betrachtung: es sind vorzügliche Leistungen an Größe wie an Feinheit. Und dennoch darf man sie mit ihresgleichen aus der Rococozeit nicht unmittelbar zusammenstellen; man wird die letzteren, z. B. im Fleischton der kleinen Figuren, um vieles milder und zarter finden.

Die übrigen Porzellan- und Thonfabriken Deutschlands, wie sie auf der Ausstellung vertreten waren, geben uns im Allgemeinen wenig Veranlassung zu besonderen Bemerkungen; sie befinden sich eben auf dem geschilderten Standpunkte des Geschmacks in Deutschland, der sich nicht durch Neuheit, noch sonstiges Interesse auszeichnet, vielmehr nur gar zu sehr noch an der veralteten schweren und naturalistischen Ornamentation festhält. Wie

überhaupt bei dem Porzellan, so ist es auch bei dem dieser deutschen Fabriken: je feiner, zierlicher, selbst einfacher die Verzierungen gehalten sind, um so gefälliger und gelungener erscheinen sie. Manches der Art, was rühmlich anzuerkennen ist, kann man bereits bei der Fabrik von Tielsch in Altwasser in Schlesien finden, weniger bei der von Krisler in Waldenburg. Nur die große Fabrik von Villeroy und Boch in Mettlach nimmt einen eigenthümlicheren und bedeutenderen Standpunkt ein, allerdings nicht durch ihre Porzellanarbeiten, die keinen besonderen Charakter haben, sondern durch ihr Eingehen auf die moderne Fayencefabrikation und besonders durch ihre gehärteten Fußbodenfliesen, die einem in Aufnahme kommenden Geschmacke begegnen und sich, was ihre Muster betrifft, im Allgemeinen ganz im richtigen Stile halten. Alle solche Erscheinungen müssen hervorgehoben werden, denn den wunderbaren Umschwung, der sich heute mit der Thon-, insbesondere Fayence- und Majolikafabrikation vollzieht, wollen die Industriellen in Deutschland wie in Oesterreich noch immer nicht bemerken.

Dieselbe Interesselosigkeit bietet auch die Fabrikation der Bronzen, der Lampen, der Möbel u. s. w. dar. Von den Bronzen (und ihresgleichen, z. B. dem bronzirten Eisenguß) kann man die Bemerkung machen, daß sie in der Erfindung tadelloser werden, je mehr sie unter dem Einflusse Berlins stehen. Die Lustres und Candelaber von Schäffer und Walcker in Berlin dürften die besten dieser Art in Deutschland sein, aber ihre Vorzüge sind negative und die Arbeiten erscheinen darum ohne Reiz und Schwung; nichts darunter, dessen Besitz reizen und

erfreuen könnte. Die kleineren nippesartigen Arbeiten von falscher oder ächter Bronze, das Geräth der Schreibtische und anderes der Art ist durchweg Dutzendwaare und von gewöhnlicher Erfindung; ihnen mangelt vor allem die äußere Nettigkeit, jene Behandlung der Oberfläche, womit die Franzosen viele Mängel verdecken und diesen Gegenständen schon allein Reiz zu geben wissen. Das Schlimmste von dieser Luxuswaare kommt aus Offenbach. Auf einem wenig besseren Standpunkt standen in ihrem allgemeinen Charakter die norddeutschen Silberarbeiten, von denen sich allerdings die Fabrik von Sy und Wagner, wie schon gesagt, in ihrer Weise unterschied. Der Stil ist durchweg der veraltete oder veraltende, die Verbindung von Rococo und Naturalismus. Die ausgezeichneten Goldschmiede vom Rhein, die mit ihren bewundernswürdigen, mit Niello, Email und Filigran reich verzierten Kirchengefäßen sich glänzend herausgehoben haben würden, waren leider fern geblieben. — Die große gräflich Stolbergsche Eisengießerei zu Ilsenburg am Harz zeichnet sich durch den außerordentlich gelungenen Guß des Eisens in den feinsten Arbeiten bei verhältnißmäßig sehr geringen Preisen aus. Da sie es sich zudem zur Aufgabe gemacht hat, gute Metallarbeiten der Vergangenheit in ihrer Art zu copiren, so hat sie schnell einen großen Ruf unter den Kunstfreunden sich erworben. Ist es immer ein großes Verdienst auf diese Weise gute Kunstwerke zum Gemeingut zu machen, so ist die Anstalt doch im Wesentlichen nur Reproductionsfabrik, und da wo sie an den Gegenständen Veränderungen vornimmt, um sie für den modernen

Gebrauch herzurichten, z. B. bei romanischen Leuchtern, ist sie nicht immer glücklich. Von dem Standpunkt der Reproduction aus muß man auch die gräflich Einsiedel'sche Gießerei zu Lauchhammer und ihre sonst anerkannten Leistungen betrachten, wenigstens nach dem zu urtheilen, was die Ausstellung darbot. Die Lampen Berlins, zumal die von Stobwasser, sind bekannt, aber sie zeigen ebensowenig wie andere Berliner Arbeiten einen prägnanten Charakter: es war nichts darunter, was uns zu besonderem Tadel, nichts, was uns zum Besitze reizte. Die größeren geschnitzten Möbel zeigten sich durchweg zu schwer gehalten und mit ihrer Schwerfälligkeit dem Begriff des „Mobilen" widersprechend; die von Berlin, Dresden, Breslau trugen gemeinsam diesen Charakter. Auch Berliner Bucheinbände waren zu massiv und noch ohne Spur der Wiederaufnahme der alten Buchbinderkunst des sechszehnten und siebzehnten Jahrhunderts; ein Beispiel, der Einband eines Hofkochbuchs wenn wir nicht irren, war gar ein Monstrum seiner Art, wie es noch nicht dagewesen, indem es oben auf dem Deckel eine Küche in einer Weise darstellte, die vermuthen ließ, daß sein Erfinder nie in seinem Leben ein Relief gesehen hatte.

Wir übergehen auf allen diesen Gebieten das Einzelne und wollen nur noch den gewebten Stoffen, insbesondere den Stickereien, einige Bemerkungen widmen. Hie und da läßt sich die norddeutsche Teppichfabrikation bereits auf orientalische Musterung ein (der Geschmack dafür ist bereits zu sehr ausgesprochen und nicht mehr zu übersehen), die eine oder die andere Fabrik sogar mit Vorliebe, aber sie sind nicht immer glücklich in der

Farbenwahl. Neben diesen orientalischen Mustern herrscht aber überwiegend, wie gar nirgends mehr, die naturalistische Blumistik, die aus der großen französischen Abtheilung fast vollständig ausgelöscht war. Hier ist die grellste Buntheit, der crasseste Ungeschmack noch zu Hause, ja man sah selbst (L. Gräßer zu Zwickau in Sachsen geht darin voran) auf den Fußteppichen die schauderhaftesten Landschaften, Schiffbruch und Seesturm, Thierkämpfe und romantische Scenen im uralten Düsseldorfer Stil. Wir waren erstaunt, das noch auf einer Weltausstellung von 1867 zu finden.

Fast schlimmer noch steht es mit den Berliner Stickereien. Man weiß, daß Berlin in den Stickmustern gewissermaßen ein Monopol besitzt, daß diese Stickmuster durch die ganze Welt gehen und in jedem deutschen Hause, in jeder deutschen Damenhand zu finden sind. Und doch kann man die Welt durchwandern, um größere Beispiele des Ungeschmacks zu finden, ein wahres Verderbniß jeglichen Volksgeschmacks. Und was das Merkwürdige ist, diese Stickmuster sind ein Gebiet völlig für sich, das von dem außerordentlichen Einfluß, den Schinkel und seine Schule in der Kunstindustrie geübt haben und auf den man sonst überall mit Fingern hinzeigen kann, auch gänzlich unberührt geblieben ist. Der Raum, welcher dieser Industrie gewidmet worden, machte den Eindruck, als ob man geradezu eine Musterkarte alles dessen, was auf diesem Gebiete verwerflich ist, hätte zusammenstellen wollen.

Natürlich herrschen die Stramінstickerei und der Kreuzstich vor, und dabei sieht man denn die ganze grobe

Blumennaturalistik, sodann Thierbilder, selbst in Lebensgröße, Genrescenen, die beliebte Ritter- und Liebesromantik, die sich so gern auf Rückenkissen und Reisesäcken ausbreitet, Portraits, wie das des Kaisers Napoleon zu Pferde, selbst religiöse figurenreiche Bilder. Sind Manier und Gegenstände gleich sehr zu verurtheilen, da sie in ihrer Vereinigung ja doch nur groteske Zerrbilder schaffen können, so ist das noch mehr mit der Reliefstickerei in Wolle der Fall, die sich neben ihnen breit machte. Zum Dritten fanden wir dann auch noch — und hier kommt Leipzig Berlin zu Hülfe — in einer Art Nachahmung des Kupferstichs Landschaften, Städteansichten, Figurenbilder in schwarzer Seide ausgeführt, um unter Glas und Rahmen die Wand zu zieren. Es ist wirklich verwunderlich, daß der einfache Gedanke nicht Platz greift, daß, wenn das Ziel schon kein anderes ist als dasjenige, welches des Kupferstich verfolgt, ein wie mühsamer, wie unzulänglicher Ersatz die Schwarzstickerei ist. Es ist eine Arbeit, die im Verhältniß weder ein genügendes materielles noch ästhetisches Resultat bietet und schließlich das nur ein einziges Mal schafft, was der Kupferstich, einmal vollendet, so viel besser und so viel öfter fast mühelos leistet. Die Stickerei darf zwei Dinge, worauf ihr Wesen beruht, nie vergessen, einmal, daß farbige Stoffe, Wolle und insbesondere die metallisch glänzende Seide das Element ihrer künstlerischen und decorativen Wirkung bilden, und zum zweiten, daß sie Gegenstände zu verzieren hat, welche weich, biegsam und der Faltelung unterworfen sind. Es liegt darin ihre Schwäche, aber auch ihre Stärke: sie gewinnt dadurch ein eigenes

Gebiet, worauf ihr die concurrirende Malerei nicht folgen kann oder darf. Jede Verkennung, jedes Vergessen dieser Grundprinzipien führt die Stickerei zu Irrthümern und Fehlern.

Die technischen Manieren der Stickerei wie ihre künstlerischen Ziele sind in den erwähnten Arbeiten in gleicher Weise verfehlt, und wir fragen erstaunt, wenn den Berliner Künstlern hier kein Einfluß gestattet ist, ob denn die wundervollen Stickereien der Aachener Schwestern im Kloster zum armen Kinde Jesu auf kirchlichem Gebiete, die auf der Pariser Ausstellung, wo wir sie vergebens gesucht haben, sicherlich von allen Stickereien Europas die ersten gewesen wären, ob sie gar nicht auf die Verbesserung der weltlichen Stickkunst in Nord-Deutschland haben einwirken können? Wahrlich, wenn irgendwo, so thut für diesen Zweig der Kunstindustrie, der weil er jede Damenhand berührt, für die Popularisirung der Geschmacksbildung in seiner Wichtigkeit gar nicht hoch genug zu schätzen ist, ein Museum in Berlin noth, denn sonst könnte bald genug den Berliner Anstalten dieses Monopol entrissen werden. In richtiger Würdigung dessen hat auch Waagen für das neue Gewerbemuseum in Berlin eine Anzahl vorzüglicher orientalischer Stickereien ausgewählt, wie er denn überhaupt in dem Ankauf für dasselbe seinen feinen, altgewiegten Kunstsinn hat walten lassen. Wir wollen nur wünschen, daß diese junge Anstalt, die aus der Erkenntniß des Uebels entstanden ist, auch die Wunde an rechter Stelle und schnell genug anfasse, denn wahrlich, die Noth ist groß!

6.

Belgien und Holland.

Wenn man sich die Rolle vergegenwärtigt, welche die Niederlande einst in der Geschichte der Kunst und der Kunstindustrie gespielt haben, so bedeutet ihr gegenwärtiger Zustand, wie ihn die Pariser Ausstellung erkennen läßt, damit verglichen, einen bedeutenden Abstand, mag er immerhin im Vergleich zur jüngsten Vergangenheit einen großen Fortschritt enthalten. Die Niederlande haben der Kunst eine neue Epoche gegeben, sie haben zwei Mal einen eigenthümlichen Stil in der Malerei geschaffen und in beiden Stilen Leistungen hervorgebracht, die den ersten Werken der Kunst überhaupt sich anreihen; es gab aber auch eine Zeit für sie, wo sie in der Kunstindustrie kaum minder groß waren. Die Wollteppiche der Niederlande waren das ganze Mittelalter hindurch die ersten der Welt; die flandrischen „Arrazzi" waren es, in denen die Raphael'schen Cartons ausgeführt werden konnten. Brabanter Seidenstoffe mit jenen prachtvollen Mustern, wie sie uns die Bilder der alten niederländischen Schule zahlreich sehen lassen, ausgeführt in italienischer oder orientalischer Seide, liefen im sechs-

zehnten Jahrhundert denen Italiens den Rang ab und wetteiferten lange siegreich mit denen von Tours und Lyon. Von der Schönheit der Stickerei und Paramentenfabrikation legen uns noch heute erhaltene Beispiele glänzendes Zeugniß ab. Alte Grabplatten und andere eherne Werke der Kunst reden von ehemaliger Blüthe des Erzgusses. Zahlreich vorhandene Kirchengefäße, großartige Silberreliefs, welche in dem Musée de l'histoire du travail ausgestellt waren, zeigen die Vortrefflichkeit alter Goldschmiedekunst. Die zahlreichen Altäre mit ihrem noch heute gefeierten Bilderschmuck hielten die ornamentale und figürliche Schnitzerei auf gleicher Höhe, und das nicht bloß im Dienst der Kirche, sondern ebenso auch zur Ausstattung des Hauses; später noch, um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts, sind die zahlreichen Elfenbeinschnitzereien mit figürlichen Scenen im Stil des Rubens und desgleichen im Kleinen ausgeführte, aber kräftig gehaltene Holzreliefs ein Ausfluß jener uralten Schnitzkunst. Sodann waren es im siebzehnten Jahrhundert holländische Fayencen, welche die ersten Künstler, ein Waterloo, Van der Velde, Jan Steen u. a., nicht verschmähten mit ihrem Pinsel zu zieren; sie waren es, welche die italienischen Majoliken vom Markt und aus der Mode verdrängten, bis die Holländer selbst ihnen in den importirten chinesisch-japanischen Porzellanfabrikaten eine Concurrenz verschafften. Von den Spitzen endlich, die allerdings, bei ihrem späten Emporblühen, in der Ornamentation bald nur den schlechtesten Geschmack gezeigt haben, wollen wir gar nicht reden.

Viel davon wird heute noch in den Niederlanden

geübt, wie es in so eminent industriellen Ländern nicht anders sein kann, aber die Originalität ist verloren gegangen. Belgien, obwohl vielseitiger in seiner Industrie, steht darin gerade wie die Schweiz: beide sind im Geschmacke vollständig Trabanten Frankreichs und folgen der Mode, die von dort her kommt. So hat man allerdings wohl manches Gute, manches Gelungene in der belgischen Abtheilung finden können, aber dies Gute und Gelungene war fast durchgängig auf den Wegen anzutreffen, die von Frankreich vorgeschrieben sind. Nehmen wir z. B. die geschnitzten Möbel Belgiens, die von einem Fortleben oder vielmehr von einer Wiedererneuerung der alten Schnitzkunst zeugen, sie könnten ganz gut unter die französischen gestellt werden, ohne daß man einen Unterschied bemerken dürfte; sie sind nicht anders, nicht besser und nicht schlechter. Dasselbe gilt von der Glasindustrie, darin Belgien in der Ueberwindung technischer Schwierigkeiten, namentlich in der Fabrikation kolossaler Spiegelscheiben, mit Frankreich wetteifert; was aber die Kunstgläser (wenn man uns den Ausdruck gestattet) betrifft, die verzierten Gefäße und Geräthe von Glas, so sind sie, soweit die Ausstellung zeigte, an sich unbedeutend und haben noch weniger als die französischen von den neuen Richtungen angenommen, die in diesem Kunstzweige von England und Venedig ausgegangen sind.

Die Buchbinderarbeiten Belgiens sind schnell der Neuerung Frankreichs gefolgt, welche die zierlich und einfach ornamentirten, auf so richtiger Anwendung und Behandlung des Leders beruhenden Einbände des sechszehnten und siebzehnten Jahrhunderts wieder zum Muster

genommen hat. Und das ist lobenswürdig und mit vollem Rechte geschehen, denn der moderne Geschmack Frankreichs hat damit einmal einen gesunden und vernünftigen Schritt gethan; seine Einbände dieser Art waren auf der ganzen Ausstellung weitaus die vorzüglichsten und gehörten zum Tadellosesten der ganzen französischen Abtheilung. Ebenso hat sich Belgien schnell eine andere, im Material damit verwandte Technik nach französischem Beispiele zu eigen gemacht. Das sind die wieder in Aufnahme gekommenen Ledertapeten, welche einst im sechszehnten und siebzehnten Jahrhundert viel verwendet, sodann von den Papiertapeten und Seidengeweben zum Wandbehang verdrängt worden sind. Wie unser Sinn sich heute wieder soliderer Kunst zuwendet, so ist er auch auf diesen allerdings fast unvergänglichen Wandschmuck verfallen, doch ist es weniger in dem originalen Stoff des Leders, worin sie imitirt werden, als in einem derben, papierartigen Ersatz, dessen Dicke die Pressung der Reliefmuster und dessen Bemalung das Waschen zuläßt. Die Zeichnungen, welche die noch vorhandenen Originale bieten, sind allerdings wenig mustergültig, und es ist die Aufgabe, sie schöner und strenger zu stilisiren, damit sie durch ihren eigenen Kunstwerth dem Wandel der Mode und dem Wechsel des Geschmackes widerstehen können. Wir wollen nicht sagen, daß hierin die Belgier gerade Ausgezeichnetes geleistet haben, aber fast gefallen uns ihre imitirten Ledertapeten besser als die auch in der Farbe schweren und stumpfen der Franzosen, die in der Composition stilisirter Muster bis jetzt durchaus nicht glücklich sind.

Belgische Originalität sollte man vor allem in den Spitzen erwarten, allein das Unterscheidende daran von denen anderer Nationen, zumal den französischen, liegt allein in dem Technischen; das Muster würde uns so gut wie gar keinen Anhaltspunkt geben, ob wir Alençon, Valenciennes, Honiton, Brabanter oder Schweizer Spitzen vor uns haben, nur die Spitzen von Malta, welche sich noch an die regelmäßigen Muster der alten venezianischen Spitzen anlehnen, und manche nationalen Fabrikate, die im Haus und für den Volksgebrauch der Nationaltrachten gearbeitet werden, wie die Scandinaviens, machen noch Ausnahmen. Sonst sind die Spitzen, wie wir das schon bei Gelegenheit der Schweizer Kunstindustrie gesagt haben, dem Geschmack der Mode gefolgt. Im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert wild und barock, oft ganz formlos, Linienschönheit und kunstvoll klare Composition verachtend, sind sie allerdings gegen den Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts zahmer und bescheidener geworden; wollte doch überhaupt der Geschmack der Revolutionsperiode von den Spitzen als einer gar zu luftig leichten Decoration nichts wissen und ließ die Fabriken in Verfall kommen und die Klöpplerinnen darben. Napoleons Bemühungen um die Hebung dieser Industrie, die von seiner Krönung an begannen, nützten wenig; die schwere, steife und phantasielose imperialistische Ornamentation widerstrebte dem zarten Genre und es wollte sich weder das Gefällige im Fabrikat, noch das Gefallen bei dem Publicum einstellen. Erst langsam kam mit der Restauration und der freieren und weiteren Gestaltung der Damentracht die Spitzenlust wieder zurück und erhob

sich mit Hülfe der Maschine zu einem in Ausdehnung selbst früher ungekannten Luxus. Die Maschine hat aber nicht bloß den Gebrauch erweitert, sie hat auch auf den Kunststil eingewirkt. An sich konnte es nicht ausbleiben, daß der moderne Geschmack an naturalistischer Ornamentation, an Blumen und Ranken auch auf die gesammte Spitzenfabrikation überging; die Maschine gewährte aber die Möglichkeit, solche Muster im Großen auszuführen, und die Handarbeit mußte nach Möglichkeit bestrebt sein, den Leistungen der Maschine zu folgen. So entstanden die kolossalen Bouquets, ganze Blumengärten und Blumenwiesen, Vorgrundstudien großblättriger, exotischer Gewächse, die sich über die vollen Flächen der Shawls so wie der Vorhänge und Ueberzüge ausbreiteten, gerade wie auf den Fußbodenteppichen, nur freilich allein in Weiß, ohne die wilde Farbenfülle und daher von einfacherer Wirkung. Nichtsdestoweniger ist diese Manier in ihrer Uebertreibung dem bescheidenen Material unangemessen, und um so mehr, als die meisten Gegenstände bestimmt sind gebrochen und gefaltet zu werden, wodurch das Muster zerstört wird. Mehr und mehr, obwohl langsam, scheint man schon von solcher Uebertreibung zurückzukommen, und hie und da sieht man, wenn auch nicht gerade regelmäßige und stilisirte Muster, doch feinere und zierlichere, die mit den Stoff mehr in Harmonie sind. Wenn man diese Bemerkung besonders in Belgien macht, im Gegensatz gegen die Schweiz, so liegt dies wohl darin, daß Belgien vorzugsweise das feinere Genre in dieser Fabrikation vertritt. Wirkliche stilisirte Muster, die als reformatorische Neuerung zu betrachten wären, sieht man

selbst in England noch nicht, wie viel weniger in Frankreich, und die österreichischen Arbeiten dieser Art von Faber und die spitzenartige Stickerei von Therese Mirani dürften die ersten sein.

So wie in der Ornamentation der Spitzen befindet sich Belgien auch in den Tapisserien ganz in den breiten Spuren Frankreichs. Die figürlichen Gobelins copiren die Teniers, wie Frankreich seine Bouchers; im Uebrigen herrscht auch in den belgischen der ornamentale Stil Ludwigs XV. und der Ludwigs XVI., welche heute in Frankreich am meisten in Mode sind. Daher ist die gewöhnlichste Musterung, der wir in dieser Fabrikation begegnen, ein in unsymmetrischen Rococoformen umrahmtes Feld mit einer Landschaft, einer Genrescene, einer Kindergruppe oder auch einem Blumenbouquet in der Mitte, Compositionen, die bekanntlich viel für Sitzmöbel verwendet werden, aber auch in der regelmäßigen Wiederholung mißbräuchlicher Weise Wände und selbst Fußteppiche zu bedecken haben. Auch an anderen Abnormitäten des Geschmacks in französischer Weise fehlt es nicht, wie z. B. an einem großen Ebenholzkasten, dessen Füllungen und Einsätze aus Gobelins bestehen, eine Verbindung, die durchaus unangemessen ist, denn ein Kasten dieser Art repräsentirt die Sicherheit, ein Verschluß aber mit Tapisserie naturgemäß die Unsicherheit. Unter den Fußteppichen, die als sogenannte Brüsseler weltbekannt sind, begegnet man auch orientalischen Mustern, aber nicht weiter, als dies auch in Frankreich Mode ist, und es ist bemerkenswerth, daß diese Teppiche, wie ihre Beischrift kundgab, für die großen Magazine von Paris

gewebt waren. Was die Papiertapeten betrifft, so gehen diese in der Stilisirung der Muster ebenfalls gerade so weit, als es die heutige Mode Frankreichs verlangt, und ganz nach dem gleichen Geschmack herrschen auch bei ihnen in der Farbe die grauen, ins Grünliche gebrochenen Töne vor. Dem Beispiel der anderen Länder folgend, hat sich Belgien auch auf die Imitation der Majoliken eingelassen, womit es in der That nur eine früher in den Niederlanden viel geübte Fabrikation wieder aufnimmt. Es scheint auch, als ob diese alten niederländischen Majoliken zum Vorbild gedient hätten, denn gerade wie diese im Gegensatz gegen die italienischen matter, grauer und kraftloser in der Färbung sind, so waren es auch die modernen, welche Belgien ausgestellt hatte. Im Uebrigen bietet die belgische Thonfabrikation, das Porzellan eingerechnet, vom kunstindustriellen Standpunkt aus nichts Bemerkenswerthes.

Wenn man einem Zweige der belgischen Kunstindustrie eine größere Freiheit vom französischen Geschmack zusprechen will und kann, so ist das derjenige, der für die Kirche arbeitet, und wir beziehen diese Bemerkung in gleicher Weise auf die Goldschmiedekunst, die Fabrikation von kirchlichen Bronzegeräthen, wie auf Weberei und Stickerei. Offenbar ist hier der Einfluß des nahen preußischen Rheinlandes, von wo die Reform der kirchlichen Kleinkunst in mittelalterlicher Richtung ausgegangen ist, mächtiger gewesen als der Frankreichs, welches Land bei weitem weniger sich auf diese Neuerung eingelassen hat. In Belgien sind die ausgestellten Kirchengefäße durchweg oder doch überwiegend in mittelalterlichen Stil und ins-

besondere gothisch; auch sind die vergessenen mittelalterlichen Verzierungsweisen, das Email, das Niello, das Filigran, wieder aufgenommen. Wir wollen nicht sagen, daß es überall mit Glück geschehen ist, die Formem könnten vielfach leichter und gefälliger sein; aber die Richtung ist mit Bestimmtheit ausgesprochen. So auch streben die kirchlichen Gewänder in Form und Verzierung mittelalterliche Muster an, nur sind hier Fehlgriffe geschehen, indem z. B. die Ornamente den Manuscriptarabesken und nicht den alten Stoffen und Stickereien entlehnt sind. Daher ist es gekommen, weil aus dem Kleinen ins Große übertragen, daß sie einen zu zierlichen, zu wenig ernsten und würdevollen Charakter haben. Die gestickten Figuren dieser Gewänder zeigen auch die alte Sticktechnik wieder aufgenommen, doch fehlt noch viel, um sie in dieser Art auf jene Höhe zu bringen, welche die schönsten mittelalterlichen Arbeiten einnehmen.

Ausgezeichneter in dieser Beziehung sind die gleichen Arbeiten einer holländischen Fabrik, die wir nicht ohne Ueberraschung in der Abtheilung des Königreiches der Niederlande wahrnahmen. Es ist dies die Fabrik von Cuypers und Stolzenberg in Ruremonde, welche der Kirche nicht blos Stickereien liefert, sondern auch mancherlei Geräthe, große geschnitzte Altäre in gothischem und romanischem Stil, polychromirt, mit reichen Figuren und Ornamenten u. s. w. An letzteren Arbeiten hätten wir mancherlei auszusetzen, die figürlichen Stickereien auf den Paramenten waren aber so vortrefflich ausgeführt, daß man sie unbedingt für die besten der ganzen Ausstellung ausgeben konnte; an diejenigen freilich, welche die

Schwestern vom Kloster zum armen Kinde Jesu in Aachen arbeiten, reichten sie nicht hinan.

Im Allgemeinen folgt auch Holland als Land der europäischen Cultur dem Geschmack Frankreichs und dies gilt insbesondere von der ganzen Ausstattung des Hauses. Beispielsweise nennen wir hier die Silberarbeiten, in denen noch Rococo und Naturalismus herrschen, und die geschnitzten und gepolsterten Möbel. Dennoch hat das wasserumflossene Holland beständig seine Eigenthümlichkeiten, selbst seine Marotten behauptet und hält wohl einige davon noch heute fest. Hieher können wir seine japanischen Liebhabereien rechnen, welche es einst vor hundertfünfzig Jahren als Mode aufzudrängen verstand und dabei durch seine Seeverbindung mit jenen ostasiatischen Ländereien ein gutes Geschäft machte. Heute ist nicht viel mehr davon übrig geblieben, die Erinnerung daran ist aber noch in der Nachahmung japanischer Lackwaaren, die in Holland noch blühend im Gange zu sein scheint, besonders in der Perlmuttermosaik, lebhaft bewahrt. Eine andere Eigenthümlichkeit Hollands dürfte in seiner Pelzwaarenfabrikation bestehen, die allerdings rein auf den Nutzen gerichtet erscheint, jedoch als Pelzmosaik durch die Verbindung verschiedenfarbigen Rauchwerks zu künstlerischer Bedeutung sich erhebt.

Die ausgestellten Gegenstände zeigten, daß der Holländer die Fabrikation des Pelzwerks auch von diesem Standpunkt aus auffaßt, so wie einst die germanischen und scandinavischen Völker der Urzeit, die darin hohen Ruhm besaßen. Es scheint aber, als ob der Holländer wohl ein bischen zu weit darin gehe, wenigstens machte

uns diesen Eindruck eine große Fußdecke von Pelzmosaik, die in der Mitte eine selbst im Relief gehaltene Vase mit allerlei Blumen zeigte und in den Ecken ebenfalls verschiedene Ornamente mit Blumen; desgleichen ein runder Teppich, der aus den vollständigen Fellen von Füchsen, Katzen, Hermelinen u. s. w. zusammengesetzt war und am äußeren Rande mit den erhobenen Fuchsköpfen abschloß.

Auf die moderne Reform des Geschmacks scheint sich Holland noch wenig oder gar nicht eingelassen zu haben; wenn die Tapeten vorzugsweise schon stilisirte Muster zeigten, so liegt das wohl mehr im Zufall des Ausgestellten als im Vorwiegen derartiger Zeichnungen. Der Holländer ist eben langsam und bedächtig und überläßt Anderen den Vortritt und die Mühe das Neue durchzukämpfen.

7.

Italien.

Für Italien ist es ein unberechenbarer Vortheil, daß seine nationalen Kunsttraditionen mit den classischen Kunststilen und Kunstepochen zusammenfallen, während Frankreichs kunstindustrielle Größe und die Zeiten der tiefsten Kunst- und Geschmacksentartung eins und dasselbe sind. Italien hat also nur auf sich selbst, auf seine eigene Vergangenheit zurückzugehen, um stets sicher zu sein, daß es das Richtige trifft. Dieser glückliche Umstand war die Ursache, daß Italien nie in dem gleichen Grade wie die anderen Culturstaaten Europa's vom Geschmack und der Industrie Frankreichs abhängig geworden ist; folglich ist es auch nie so suchend in der Irre gegangen wie das übrige Europa des neunzehnten Jahrhunderts und ist nie so tief wie dieses, Frankreich nicht ausgenommen, im wahren Kunstgeschmack gesunken.

Dieser Umstand, der in der italienischen Nation von Tag zu Tag bewußter und lebendiger wird, hat auch zur Folge gehabt, daß Italien auf der großen Weltausstellung einen durchaus ehrenvollen Platz in der Kunstindustrie behauptete. Obwohl der Gesammteindruck

durch zu große Beengung und Ueberhäufung kein günstiger war, entschädigte die Gediegenheit und Schönheit der einzelnen Gegenstände und das Interesse der vertretenen Kunstzweige. Ueberall da glücklich, wo Italien seinen eigenen Spuren folgt, steht es nur rathlos und geschmacklos da, wo es von der großen Vergangenheit abweicht.

Um auch von solcher mißlungener Art ein Beispiel zu geben, gedenken wir zuerst der kirchlichen Stickereien Italiens. Ordinär in Zeichnung und Farbe, nichtssagend, mit eitlem Glanze prunkend, gehören sie zum Schlechtesten, was in diesem Genre die gesammte Ausstellung darbot, und das ist um so bedauerlicher, als die Nachfrage danach in Italien eine entschieden bedeutende sein muß. Die Ursache ist aber nicht schwer zu erklären. Schon im Mittelalter trat die Stickerei Italiens vor der ausgezeichneten Seidenweberei, die selbst figürliche Gegenstände darzustellen wußte, zurück und ihre eigentliche Blüthezeit, äußerlich, nicht stilistisch oder nach dem Kunstwerthe betrachtet, scheint erst im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert, in der Herrschaft der jesuitischen Kunst, also in der Periode der großen Geschmacksentartung, stattgefunden zu haben. Das ist die Tradition, auf welche die heutige italienische Stickerei zurückgeht und an der die Geistlichkeit, vielleicht absichtlich, festzuhalten scheint, denn von jener großen Reform, die sich, der jesuitischen Paramentik gegenüber, gegenwärtig auf diesem wichtigen Kunstgebiete vollzieht, die am Rhein begonnen hat und auch in Oesterreich bereits ins Leben getreten ist, davon zeigt die italienische Stickerei noch

keine Spur, obwohl selbst das widerstrebende Frankreich sich gezwungen sieht, darauf einzugehen.

Ganz anders verhält sich die Sache mit Italien, sobald wir jene Gebiete betreten, wo die Traditionen der antiken Kunst und der echten Renaissance vorliegen und befolgt werden. Die angeborne technische Geschicklichkeit der Italiener, ihre Anstelligkeit und Gelehrigkeit, ihre Geduld, die vor den mühsamsten, peinlichsten und langwierigsten Arbeiten nicht zurückschreckt, leistet hier Außerordentliches. Das ist anzuerkennen, mag immerhin, was die Seite der Erfindung betrifft, die Imitation die größte Rolle spielen.

Betrachten wir zunächst ein Italien seit uralten Zeiten angehöriges Gebiet, die verschiedenen Zweige der Mosaik, die alle wie sonst noch in Uebung stehen oder wieder erweckt und selbst erweitert worden sind.

Die Marqueterie in Holz war in den letzten Jahrhunderten des Mittelalters in Italien außerordentlich geübt und Florenz und Venedig waren ihre Hauptfabrikorte. Zahlreiche Arbeiten, die uns noch erhalten sind, zeigen, wie sehr sie bereits im vierzehnten Jahrhundert blühte, bevor die Ausbildung des Flach- und Mezzoreliefs durch die Kunst der Frührenaissance in der Tischlerei den malerischen Schmuck durch den plastischen etwas in den Hintergrund drängte.

Die verschiedenen Arten der Holzmosaik, welche damals neben einander oder nach einander blühten, finden wir auch in der heutigen italienischen Kunstindustrie vertreten. So sind von jener Art, welche gleich der florentinischen Steinmosaik Zeichnungen für Kasten, Füllungen,

Tischplatten in Figuren, Landschaften, Ornamenten aus größeren farbigen, gebeizten und gebrannten Holzstücken zusammensetzt, die ausgestellten Gegenstände zahlreich und verschieden und zeugen eben so wohl von Geschicklichkeit in der Behandlung des Materials, wie im Ganzen von guter Zeichnung, bei der wir allerdings zahlreiche Rococomotive und mancherlei Willkür hinweggewünscht hätten. Das Gleiche ist der Fall mit der anderen, etwa mit der römischen Mosaik zu vergleichenden Art, welche das Muster aus dünnen Stäbchen zusammensetzt, deren rechtwinkliger oder schiefwinklicher Durchschnitt die gewünschte Platte mit der Zeichnung ergiebt. Durchaus zu loben wegen trefflicher Ausführung und der Benützung der reizendsten Renaissancearbeiten sind die Ebenholzmöbel mit eingelegtem flachen und gravirten Elfenbein, minder die mit Elfenbeinreliefs.

Die Florentiner Art der Steinmosaik, welche in dunkelfarbige Steinplatten aus Marmorstückchen in Verbindung mit Lapis lazuli, Jaspis und anderen Steinarten bildliche und ornamentale Zeichnungen in größerem Maßstabe, insbesondere für Tischplatten, herstellt, ist bekannt genug. Es ist eine schwere, mühevolle Arbeit, welche nicht bloß Geschmack für die Zusammensetzung, sondern auch die äußerste Geduld und Sorgfalt erfordert, denn es müssen die Stücke, deren Contouren mit denen der Gegenstände zusammenfallen, so an einander und in den Stein der Grundtafel eingesetzt werden, daß die Fugen der Verbindungen verschwinden und nirgends die kleinste Lücke, der kleinste Spalt entsteht, welche durch Kitt auszufüllen wären. Florenz hatte wahrhafte Pracht-

exemplare dieser Art ausgestellt, denen man vielleicht nur zu viel Härte in der Farbenverbindung vorwerfen konnte. Die Gegenstände sind, wie bekannt, zumeist naturalistische Blumenbouquets, Ornamente mit Vögeln und Thieren, im Ganzen ein bescheidenes Genre und durchweg als bloß ornamental zu bezeichnen. Wo dieses Gebiet überschritten wird, zeigt sich auch die Schwäche dieser Kunst und sie sollte sich daher in dieser Grenze halten. Denn kaum erträglich erscheint sie, wenn sie aus der Fläche heraustritt und im Relief figürliche Scenen darstellt, also aufhört Malerei zu sein. Es fanden sich einige solche Beispiele mit religiösen Gegenständen ausgestellt, welche sich leicht als die schwächsten Producte dieses Kunstzweiges zu erkennen gaben.

Die sogenannte römische Mosaik findet wegen der Feinheit und Kleinheit der Arbeit vorzugsweise bei Schmuckgegenständen ihre Anwendung, doch macht man auch Bilder von kleineren Dimensionen daraus, die keine andere Bestimmung als Staffeleibilder haben. Das Material besteht gewöhnlicher statt der Steinchen aus farbigen Glasstückchen von einer unendlichen Mannigfaltigkeit der Töne. Man drückt diese Stücke in einen Kitt und befestigt sie dadurch zugleich; die Fugen bleiben dem Auge sichtbar, doch verlieren sie sich schon auf geringe Entfernung hin, so daß das Ganze zu einem wohlverschmolzenen Bilde zusammengeht. Die Gegenstände pflegen in ihren kleinen Rahmen das ganze Gebiet der Malerei zu umfassen. Rom und Florenz hatten zahlreiche Beispiele ausgestellt, doch sahen wir keines von so vorzüglicher Bedeutung, bei dem wir nicht hätten sagen

müssen, daß wir schon schönere gesehen. Die heutigen Arbeiten dieser Art scheinen die älteren, in deren Spuren sie sich bewegen, kaum zu erreichen.

Müssen wir diese römische und florentinische Mosaik als eine ununterbrochene Tradition vergangener Zeiten betrachten, so ist das mit der eigentlichen Glasmosaik nicht der Fall. Sie ist eine moderne Erneuerung nach langer Unterbrechung und dient uns mit der übrigen venezianischen Glasfabrikation, wie dieselbe in jüngster Zeit mit vollem Bewußtsein über Werth und Ziele wieder aufgenommen worden ist, zum Beweise, wie sehr diejenigen Recht haben, welche der modernen Kunstindustrie ein Zurückgehen auf die alten glänzenden Kunstperioden predigen. Wie war die einst so hochberühmte Glasindustrie von Murano verkommen und ruhm- und erwerblos geworden, nur beschränkt auf ordinäre Waare und mit der Kunst fast nur in Berührung durch die Glasperlen, das Material einer höchst dilettantischen Kunstarbeit! Heute beginnt sie die Augen der Welt wieder auf sich zu ziehen und Museen verschmähen es nicht, ihre neuesten Producte den Sammlungen der feinsten Kunstwerke einzuverleiben. Wenn man diesen Erfolg dem Zurückgehen auf die alten Kunstarten des Glases verdankt, so darf man dabei eines Mannes nicht vergessen, des Dr. Salviati, der die Anregung dazu gegeben hat, der fort und fort bemüht ist, einen verloren gegangenen Zweig der Glasindustrie nach dem anderen wieder zurückzuerobern und für seine Vaterstadt nutzbringend und ruhmvoll zu machen.

Es würde uns zu weit führen, wollten wir alle die

verschiedenen Seiten der Kunstthätigkeit besprechen, mit denen das venezianische Glas auf der Pariser Ausstellung aufgetreten ist und mit dem englischen und französischen Glase um die Palme ringt. Wir greifen nur die künstlerisch wichtigsten heraus. Zunächst müssen wir da, im Anschluß an die übrigen Mosaikarbeiten, der Glasmosaik gedenken, mit welcher auch Dr. Salviati seine in der industriellen Geschichte Venedigs vielleicht Epoche machenden Bestrebungen begonnen hat. Das ist jene ursprünglich byzantinische, dann auch lange in Venedig geübte Kunst, von denen noch die Wände und Wölbungen von S. Marcus, S. Vitale in Ravenna, S. Sophia in Constantinopel und anderen Kirchen bedeutende Ueberreste zeigen, die großartigste wirkungsvollste und zugleich dauerndste Wanddecoration, die sich denken läßt. Größere oder kleinere, meist quadratisch geformte Stückchen Glas von allen Farbennuancen, unter denen sich auch das Gold durch einen zweiten Ueberzug von Glas leicht und von besonderer Solidität herstellen läßt, werden in einen Kitt gedrückt und durch denselben verbunden; die größere Entfernung vom Auge bewirkt, daß die Fugen verschwinden, die Farbentöne auf der Netzhaut völlig verschmelzen und die Oberfläche, welche rauh und brüchig bleibt und nicht abgeschliffen wird, dennoch glatt und eben erscheint. Im Wesentlichen ist es also die römische Mosaik, nur im Großen ausgeführt und auf große Flächen angewendet. Das ist auch zumeist die bisherige Verwendung dieses Kunstzweiges, so wird derselbe bereits vielfach in England, z. B. in der Grabcapelle des Prinzen Albert in Windsor, in St. Pauls, im South-Kensington-

Museum, benützt und so fanden wir auch verschiedene Beispiele von Salviati in der großen Ausstellung zu Paris. Andere Beispiele dieser Glasfabrikation zeigen aber, daß dieselbe Mosaiktechnik sich auch vielfach auf kleinere Verhältnisse anwenden läßt und daß man Portraits in ihnen herstellen kann, deren Werth in fast ewiger Unveränderlichkeit besteht.

Wir unterschätzen die Bedeutung der wahrhaft monumentalen Decoration in Glasmosaik nicht, fast mehr Werth möchten wir aber noch auf einen anderen Zweig der Glasindustrie legen, den Salviati seiner Vaterstadt wieder gewonnen hat. Das sind die leichten und zierlichen venezianischen Glasgefäße und Glasgeräthe des sechszehnten und siebzehnten Jahrhunderts, die uns heute nur aus den Kunstcabinetten und von den Bildern Paul Veronese's und der Niederländer bekannt sind. Was diese Gefäße, die heute außerordentlich geschätzt und bezahlt werden, auszeichnet, das ist der Stempel einer großen Kunstperiode, in der sie entstanden sind, das sind ihre zierlichen, eleganten Formen, ihre außerordentliche Leichtigkeit, die wunderbare technische Geschicklichkeit, die sich in den eingesponnenen Fäden, in den angesetzten, kunstvoll gezogenen Flügeln zu erkennen giebt. Es ist aber nicht das allein, womit sie gegen die heutigen, meist schweren und plumpen Formen der Glasgefäße in die Schranken treten und möglicher Weise einen völligen Umschwung in diesem Kunstzweige hervorrufen können: es offenbart sich in beiden Arten ein entschiedener Gegensatz.

Die charakteristischen Eigenthümlichkeiten des Glases sind allerdings einerseits seine Durchsichtigkeit, andrer-

seits seine Leichtigkeit und Dehn- und Ziehbarkeit, wie wir sagen wollen, um nicht das Wort Ductilität zu brauchen. Das moderne Glas, welches vorzugsweise zu Gefäßen und Geräthen benützt wird, hat nun die eine Seite, die Klarheit und Durchsichtigkeit, allerdings auf den höchsten Grad gebracht, hat darüber aber Farbe, Leichtigkeit und Dehnbarkeit eingebüßt; ja man kann gewissermaßen sagen, indem es allerdings nach der einen Seite hin sich äußerst vervollkommnet hat, hat es sich selber, seine Eigenthümlichkeit aufgegeben und nur dahin getrachtet, einem anderen Mineral, dem Krystall, möglichst ähnlich zu werden. Seine technische Eigenthümlichkeit besteht nun nicht sowohl im Geblasenen, als in Schliff und Politur. Dieser Veränderung gegenüber führen die neuen venezianischen Gläser, gleich ihren alten Vorbildern, das Glas gewissermaßen wieder auf sich selbst, auf seine eigene Natur zurück; sie geben die krystallhelle Durchsichtigkeit auf, verschaffen ihm aber aufs neue die wundervolle Ziehbarkeit, mit deren Hülfe die alten Venezianer wahrhaft staunenswürdige Leistungen gemacht haben, und desgleichen die papierene Leichtigkeit, so wie nicht minder Farbe und farbige Verzierung. Indem so das geblasene Glas wieder mit dem geschliffenen in den Kampf tritt, bringt es noch ein anderes Moment mit sich, worin sich nicht minder ein Gegensatz ausspricht. Das geschliffene Glas ist im Wesentlichen ein mechanisches Product; die ausführende Hand ist dabei rein reproducirend. Nicht so bei dem geblasenen Glas, wenn es sich zum Kunstwerk erheben will. Die Zeichnung überhebt die Hand des Glasbläsers nicht des künstlerischen Gefühls;

da der Zufall hier oft außerordentlich mitwirkt und Veränderungen hervorruft, denen der Arbeiter sich zu accommodiren hat, so muß er selber Künstler sein und sich auf den Reiz von Form und Linie verstehen. Das Krystallglas liefert die Gefäße immer vollkommen gleich, das geblasene äußerst schwer oder nie. Mag dies bei der gewöhnlichen Waare ein Nachtheil sein, so ist es bei Kunstproducten ein Vorzug, denn jedes geblasene Gefäß hat künstlerische Individualität und ist, genau genommen, ein Unicum, da es nicht in der Hand des Arbeiters liegt, ein vollkommen gleiches zu schaffen.

Das ist der Standpunkt, von dem aus man die Exposition der modernen venezianischen Gläser Salviati's und seiner Genossen beurtheilen muß. Es war gewiß ein Wagniß, bei dem hohen Standpunkt, den die Krystallglasfabrikation gegenwärtig eingenommen hat, das geblasene Glas wieder in Aufnahme bringen zu wollen, und es setzt ein eben so großes Vertrauen in den Kunstsinn der Gegenwart, wie in die Geschicklichkeit der Arbeiter voraus, und welche Mühen, welche Beharrlichkeit müssen vorausgegangen sein, um die bisherigen mechanischen Arbeiter in Künstler umzuwandeln! Der kühne Wurf, der, wir sind fest überzeugt, zwanzig Jahre früher ins Wasser gefallen wäre, scheint gelungen zu sein, sowohl was die Vollendung der Arbeiten betrifft, die wir auf der Ausstellung sahen, wie in Bezug auf die geschäftliche Seite, die allein die Zukunft verbürgen kann. Diese neuen Gläser haben das Interesse der Welt erregt und die vorhandenen Kräfte können kaum noch den Anforderungen genügen.

Wollten wir die venezianischen Neuerungen auf dem Gebiete der Glasindustrie weiter verfolgen, so müßten wir der verschmolzenen Stabmosaik, des Glasaventurin u. a. gedenken; wir bemerken aber nur von der Stabmosaik noch Folgendes. Die Technik dabei ist die, daß man in der Masse gefärbte dünne Glasstangen mosaikartig zusammenstellt, ähnlich wie in der obenerwähnten Mosaik aus Holzstäbchen, sodaß der Querdurchschnitt auf seiner Oberfläche im Groben die Zeichnung ergiebt. Alsdann werden die Stänglein sämmtlich in eine Masse oder Stange zusammengeschmolzen und diese länger und länger ausgezogen, je nachdem man den Durchschnitt des Bildes kleiner oder größer haben will. Jeder Durchschnitt ergiebt ein Bild, die Stange also eine große Zahl, da sie sich in dünne Scheiben zerschneiden läßt; diese laßen sich in einen Ring einsetzen oder sonst zum Schmuck verwenden. Die Gegenstände der Zeichnung können so mannigfach sein, wie die der römischen Mosaik, wir haben gelungene Portraits gesehen, die lange nicht einen halben Zoll Durchmesser hatten. Die Technik ist im Grunde keine andere als die der Mille fiori, von welcher schon die Glasfabrikanten der Alten einen zu staunenswürdiger Feinheit und Mannigfaltigkeit getriebenen Gebrauch gemacht haben. Auch diese haben die heutigen Venetianer zu vielfacher Verwendung wieder in das Leben gerufen. Wir erwähnen ferner noch Salviati's Versuche, die mittelalterlichen, zu Glasgemälden verwendeten Gläser in allen ihren Eigenthümlichkeiten wieder zu schaffen, Versuche, die von unseren Gothikern, den Architekten wie den Malern, vollständig anerkannt worden

sind. Diese Eigenthümlichkeit besteht nicht bloß in der Mannigfaltigkeit und Sattheit der Töne, sondern auch darin, daß die Gläser bei aller farbigen Transparenz doch bis zu einem gewissen Grade opak sind, was man bisher nicht hat erreichen können, ohne die Farben zu trüben. Opak aber müssen sie sein, weil sonst das durchfallende Sonnenlicht alle Farben auf den Boden wirft und dadurch eine bunte, grelle Wirkung macht.

Wie auf dem Gebiete der Glasindustrie, so müssen wir auch in der Goldschmiedekunst die Italiener als kühne Neuerer anerkennen, richtiger als Erneuerer, indem sie auch hier nur auf ihre eigenen Kunsttraditionen zurückgegangen sind. Der Schritt, den sie hier gemacht haben, ist die Wiederaufnahme der antiken, sogenannten etruskischen Schmuckarbeiten, welche zuerst Castellani in Rom copirt, imitirt und als Vorbilder zu eigenen Compositionen benutzt hat. Der Reiz dieses antiken Schmuckes besteht nicht bloß in der Zeichnung, in der zierlichen Composition der Behänge, der Reifen, Bänder und Fassungen, sondern auch in der außerordentlichen Feinheit und Vollendung der Arbeit. In beiden Beziehungen waren auch heute noch Castellani's Golddiademe in der italienischen Abtheilung der Ausstellung und seine übrigen kleinen Arbeiten die vorzüglichsten, so viel Nachfolger er seitdem auch aller Orten gefunden hat, so daß antikisirte Schmuckarbeiten schon fast Mode geworden sind. Insbesondere sind es die Franzosen, welche, seitdem das Musée Napoléon mit den Campana-Sammlungen ihnen Vorbilder verschafft hat, mit großer Energie diesen Kunststil in der Goldschmiedekunst gepflegt haben,

freilich mit allerlei Zuthaten ihrer eigenen Phantasterei. Es ist auch hier geschehen, wie so oft, daß ihnen erst ein Anderer den Weg gezeigt hat, den sie dann mit Geschick und Erfolg auszubeuten verstanden. Ueber Paris sind dann diese antiken Schmuckformen auch in die deutschen Fabriken gekommen, bis jetzt aber nur noch sparsam imitirt worden.

Als bekannten Zweiges der italienischen Goldschmiedekunst wollen wir nur vorübergehend des genuesischen Filigrans gedenken, das, im nationalen Volksschmucke noch viel verwendet, ebenfalls eine ununterbrochene Tradition uralter Zeiten ist. Seine ornamentalen Formen sind bekannt genug und haben namentlich in all' den Gegenständen, die zum allgemeinen Verkaufe bestimmt sind, nichts Originelles, nur der Volksschmuck, der in reicher Auswahl nach den verschiedenen Provinzen und Gegenden Italiens ausgestellt war, bewahrte manche eigenen Formen, die sich wohl verwerthen ließen. Eben so allbekannt ist eine andere ererbte Eigenthümkeit der italienischen Kunst und Kunstindustrie, die Cameen- oder Steinschneiderei, die sowohl vom künstlerischen, wie vom geschäftlichen Standpunkt aus wohl einst bessere Tage gesehen hat als jetzt, denn einerseits ist sie zu sehr mit der Bildhauerei verwachsen, um nicht jede Steigerung und jedes Sinken der Kunst mitzufühlen, andererseits sind die Liebhaber dafür, wenigstens diesseits der Alpen gegenwärtig äußerst selten. Diese Kunst muß heute billigere Preise stellen, und es waren daher auch die meisten Gegenstände in Muscheln von verschiedenfarbiger Lage geschnitten, also mit leichterer Arbeit und leider

auch in einem sehr unsoliden Material. Natürlich war auch, dem entsprechend, das Niveau des künstlerischen Werthes ein herabgedrücktes.

Noch ein anderer Zweig der Kunstindustrie, dessen wir zum Schluß gedenken, wird in Italien mit großem Geschick und großem Schönheitssinn geübt, das ist die Holzschnitzerei für Möbel, für größeres und kleineres Kunstgeräthe, wie Rahmen, Kästchen u. dgl. Zahlreiche Muster dieser Art waren ausgestellt; die größeren Gegenstände derselben, wie Credenzen, litten vielleicht etwas an Kolossalität und Schwere, so daß sie der Bezeichnung Möbel nicht mehr getreu bleiben, dagegen waren die ornamentalen Schnitzereien oft von vorzüglicher Schönheit in der Zeichnung, von gleicher Kühnheit im Relief und Bravour der Ausführung; kleine, mit Relief bedeckte Einsatzstücke waren oft geradezu reizend an Zierlichkeit und Vollendung. Wenn irgendwo, so liegen freilich gerade auf diesem Gebiete der heutigen italienischen Kunstindustrie die herrlichsten Musterbilder in den berühmten Möbeln der Renaissance vor, von den zarten Flachreliefs der Frührenaissance an bis zu den schweren, effectvollen, oft derb naturalistischen Arbeiten der späteren Venezianer. Die heutigen Künstler hatten auch nicht verfehlt davon Nutzen zu ziehen.

Wahrlich kein Land ist bei der heutigen Umbildung des Geschmacks für die Kunstindustrie in der glücklichen Lage wie Italien, denn keinem bietet seine eigene Vergangenheit so mannigfache und so in jeder Beziehung mustergültige Vorbilder. Führt uns doch der modernste Geschmack selbst zu den Majoliken zurück, dieser seit dem

Aufkommen des Porzellans gänzlich ausgestorbenen Thonfabrikation, für welche ebenfalls zwei Jahrhunderte hindurch Italien weitaus das Hauptland der Production war. Die Fabrik von Doccia hat sich auch, wie ihre Ausstellung beweiset, diesen Wink nicht entgehen lassen und selbst die schönen Formen der Majolikengefäße auf das Porzellan zu übertragen gesucht. Sie hatte aber auch, worauf wir zurückkommen werden, die Reliefornamente von Capo di Monte wieder ins Leben gerufen und die geschätzten Spezialitäten der besten Majolikafabriken, wie die von Gubbio, die lange verloren gegangen, in der That wieder gefunden und sie auf zahlreichen Majolikageräth zur Darstellung gebracht. Italien hat nichts zu thun, als zwischen dem Guten uud Schlechten seiner Kunsttraditionen zu unterscheiden, und hier braucht es sich nur vom Urtheil der Geschichte leiten zu lassen. In den meisten Zweigen hat es auch, wie wir gesehen haben, diesen richtigen Weg betreten, nur in der Flächenornamention, in Weberei und Stickerei, ist es minder glücklich gewesen und läßt sich mehr vom siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert leiten, anstatt das Gute im fünfzehnten und sechszehnten Jahrhundert in der alten Seidenfabrikation von Venedig und Genua aufzusuchen, ja in früheren Zeiten noch in den luccheſischen Seidenstoffen des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts.

8.

Frankreich.

Den französischen Geschmack, die französische Kunstindustrie kritisiren, das ist eine schwere, vielleicht auch undankbare Aufgabe, und zwar aus zwei Gründen.

Zuerst hat sich die ganze Welt einmal angewöhnt, den französischen Geschmack für unfehlbar zu halten, sodaß Zweifel daran und Widersprüche auf taube Ohren stoßen und vielleicht nur ungläubiges Kopfschütteln erregen werden. Dieser Nimbus des französischen Geschmackes, dieses blinde Schwören auf seine Untrüglichkeit geht so weit, daß ein sonst unerschrockener Kunstkritiker, der selber ein Künstler ist und das Wesen des französischen Geschmackes ganz richtig in dem „Aufputz" sieht, dennoch davon wie geblendet ist. In einem Athem läugnet er also die Kunst in der französischen Kunstindustrie — denn Putz ist die Kehrseite der Kunst, die Afterkunst —, im anderen findet er nicht genug Worte der Bewunderung und setzt alle Schöpfungen anderer Länder dagegen in einen unermeßlichen Abstand.

Zum Zweiten hatte Frankreich selbst auf der Ausstellung dafür gesorgt, uns nicht zu Wort und Athem

kommen zu lassen, uns mit Blendwerken vollkommen verdutzt zu machen. Es hatte nahezu den halben Raum der ganzen Ausstellung für sich genommen, als ob seine Industrie die der ganzen übrigen Welt aufwöge; dazu war es ja bei sich zu Hause und konnte sich die Transportkosten um so mehr ersparen, als sich der größte Theil der französischen Kunstindustrie in Paris concentrirt. Während sich daher die übrigen Länder im bescheiden zugemessenen, engen Raume einrichten mußten und ihre besten Kräfte oft zu Hause blieben, weil sie ohne Raum zur Entfaltung den ungleichen Kampf nicht aufnehmen wollten, konnte sich die französische Industrie nach Belieben in Hülle und Fülle ausbreiten und, sollten ihr andere Kräfte versagt sein, wenigstens durch die Massen imponiren. Das war allerdings nicht ihr einziger Gesichtspunkt, wir wollen das gerne zugeben; sie wollte, wie durch die Massenhaftigkeit, so auch durch die Kolossalität der Leistungen, wie nicht minder durch den Reichthum und die Vielseitigkeit derselben die Augen blenden und dadurch über den etwaigen Mangel eines soliden künstlerischen Kerns den Beobachter täuschen. Letzteres war wohl ein unbewußter Gedanke, aber der aufmerksame Besucher vermeint ihn doch aus dem Bestreben, eben Alles auch zu leisten, was anderswo geschaffen wird, herauszulesen.

Aengstlich geworden durch den Erfolg der letzten Londoner Ausstellung, durch die unläugbaren Fortschritte der Engländer auf dem Gebiete, wo sie die alleinigen und absoluten Herren spielten, hatten die Franzosen die äußersten Kräfte aufgeboten, um grade in dem weiten

Reiche des Geschmackes mit unerhörtem Glanze aufzutreten, um zu zeigen, daß sie nach wie vor ihre überlegene, unerreichbare Stellung behaupten und die nacheifernden Bestrebungen der übrigen Welt, vor der sie doch allmählig zu zittern beginnen — denn sie wissen, um was es sich handelt — verachten können. Was sie hier geleistet, was sie in der Ausstellung vor die Augen Europa's, vor die Augen der Welt zur Schau gestellt hatten, das gab daher ein vollkommen richtiges Bild dessen, was sie überhaupt zu leisten fähig sind, und unser Urtheil, das aus dieser Ausstellung geschöpft ward, geht aus vollkommen sicherer Quelle hervor.

Und was ist das Resultat dieser Anstrengungen? welches ist das Urtheil, das wir uns danach über die französische Kunstindustrie bilden? was ist der Kern und das Wesen dieses Geschmacks, den man bisher nur zu nennen brauchte, um mit solcher Autorität jede Kritik, jeden Zweifel niederzuschlagen?

Zwar, was die Massenhaftigkeit, die Kolossalität, den äußeren Glanz betrifft, so ist es wahr, man wandelte in der französischen Ausstellung die langen Gassen, die großen Höfe wie im Traum hinab, geblendet, betäubt, stumm, mit verwirrten Sinnen, mit gelähmter Zunge und gebundenen Gedanken. Sehen wir aber auf den Kern der Sache, auf das Wesen dieser Kunst, auf den inneren, wahren, soliden Kunstwerth, machen wir uns die Augen klar, nachdem wir aus dem schwülen Sommernachtstraum erwacht sind, so wissen wir nicht, ob wir nicht jenem Künstler beistimmen sollen, der diese französische Ausstellung eine Niederlage, eine totale Nieder-

lage nannte, ein Urtheil, das selbst von französischer Kunstkennern, wie uns mitgetheilt wurde, theilweise oder ganz bestätigt worden. Ja, wir nehmen keinen Anstand, der allgemeinen Meinung entgegen das Wort auszusprechen, so paradox es klingen mag: der moderne französische Geschmack, das ist der Ungeschmack.

Freilich, wenn der Geschmack in einer beweglichen Phantasie, in dem leichten Geschick der Hand bestände mit allerlei Kunstelementen fertig zu werden und den Dingen eine Art zu sein, eine Art des Vortrags zu geben, die man nur fühlen kann, die sich nicht analysiren, nicht in Worte fassen und begreifen läßt, wenn der Geschmack ein solches duseliges Etwas ist, dann, ja dann vielleicht hat man ein Recht zu sagen, die Franzosen sind unübertrefflich im Geschmack und alle Concurrenten reichen ihnen das Wasser nicht. Aber dergleichen hat man erst für Geschmack ausgegeben, als es eigentlich keinen mehr gab und das ganze Kunsttreiben vor Willkür und Caprice sich nicht mehr fassen ließ, als Putz und Schein an die Stelle der Kunst traten und der Geschmack ein Sclave der feilen, von der Schönheit losgetrennten Mode wurde. In Zeiten einer wahren Kunstübung war der Geschmack nur das Verständniß und die Anwendung unveränderlicher Principien, und er ist auch jetzt nichts anderes, absolut betrachtet, als die Unterscheidung des Schönen von dem Häßlichen, des Wahren von dem Falschen sowohl in der Kunst, wie überhaupt überall da, wo es sich um die Form handelt. Dieser Geschmack verwirft den Schein, er strebt faßlich und greiflich nach Wahrheit und Aufrichtigkeit, nach dem Einklang der Form mit der Idee und dem

Princip, nach dem Schönen, das von der Mode, von der Willkür, von der Laune unabhängig ist.

Legen wir diesen Maßstab an die französische Kunstindustrie an — und sie selbst und ihr Ruhm fordern uns dazu auf —, suchen wir diesen Geschmack bei ihr, so mag ein berühmter französischer Künstler recht haben, wenn er schreibt: ihr müßt lange danach suchen, und wenn er einmal durchbricht, dieser wahre Geschmack, so macht er die Menge stutzig und reizt den Zorn der Kritik. Mit diesem Maßstab gemessen, abgesehen davon, ob die anderen Nationen besser oder schlechter sind, dürfte der moderne französische Geschmack sich in sein Gegentheil verkehren. Wir wollen sehen, ob er Stand zu halten vermag.

Wir wollen kein Capital aus der Thatsache schlagen, daß alle wirklichen Kunstfreunde, alle Sammler und Liebhaber sich von den echten Erzeugnissen der französischen Kunstindustrie, von allen Werken der Kleinkunst, seitdem sie unter die Herrschaft des französischen Geschmacks gerathen war, fast verächtlich abwenden und sie aus ihren Sammlungen ausschließen, daß die schönsten französischen Werke von heute, die aus der Mode hervorgehen, zu nichts gut erscheinen, als dem der Kunst baren modernen Salon eine eitle, banausische Zierde zu geben. Wir wollen auch darauf keinen Nachdruck legen, daß die Herrschaft der französischen Kunstindustrie, welche mit der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts beginnt, genau mit der ganzen Zeitdauer der tiefsten Kunstentartung zusammenfällt und vielleicht sich nur wegen dieser Entartung und Benützung derselben so unbestritten auf der Höhe erhalten hat. Es wäre ja möglich, daß die Sache

heute anders stände und der moderne französische Geschmack sich von seiner Vergangenheit losgemacht habe.

Gerade das aber ist eben nicht der Fall. Fragen wir nach den Bestandtheilen, nach den Kunstelementen, mit denen der moderne französische Geschmack hantirt, so sind das ganz vor allem diejenigen seiner eigenen Kunstvergangenheit, d. h. diejenigen, welche den Stil Ludwigs XIV., Ludwigs XV. und heute auch Ludwigs XVI. bilden. Der französische Geschmack befindet sich damit allerdings auf dem Boden seiner nationalen Traditionen und im Einklang mit dem Charakter, den Neigungen, der Natur des französischen „Genies"; aber was sind diese Elemente, was sind diese Kunststile vom Standpunkt der wahren und echten Kunst aus betrachtet?

Der Stil Ludwigs XIV. repräsentirt uns einen schwülstigen, überladenen Bombast, den Geist der falschen und kolossalen Perrücke, der die Dinge immer anders machen will, als sie von Natur sind und sein sollen, der den anmuthigen Wuchs der Natur versteift und in die Schnürbrust spannt, ihre freien Linien in gerade verwandelt, andererseits diejenigen Linien, welche gerade sein sollen, willkürlich ausschweift wider alle ihre Functionen, der das Ornament zur Stütze und die Stütze zum Ornamente macht, der mit der Masse und dem Wirrsal seines Schmuckes die Sinne betäubt. Und nun der Stil Ludwigs XV., das Rococo der Pompadour, der Zopf, welcher die Perrücke ablöset, die Bizarrerie, welche an die Stelle des Pathos tritt, die Künstelei und Geziertheit einer verblühten Jugend — es ist das europäische Chinesenthum, dem asiatischen wahlverwandt, mit allen

Launen und Capricen. Der Stil einer falschen Kleinheit folgt dem Stil einer falschen Großartigkeit. Und dennoch ist im Rococo wenigstens noch Lust und Vergnügen. An seine Stelle tritt aber zum Dritten in den siebenziger Jahren des vorigen Jahrhunderts der Stil Ludwigs XVI., welcher durchaus im heutigen französischen Modegeschmack vorherrscht, der matteste, schwächlichste von allen, der gar die Flügel einzieht und schüchtern nur einzelne antike Elemente in seine Ornamentation aufnimmt und das Ungeberdige oder Capriciöse seiner Vorgänger abwirft.

Wer wollte läugnen, daß sich mit allen drei Stilarten noch immer Gutes und Gefälliges machen läßt, wer wollte läugnen, daß ihre künstlerischen Hinterlassenschaften als Memoiren einer interessanten Culturepoche auch unser Interesse in hohem Grade erwecken, und es ist demnach gar nicht zu verwundern, wenn die Franzosen von heute darin immerhin, wie die Ausstellung zeigt, noch ausgezeichnete Arbeiten zu Stande bringen. Ja, ihre Zeichner und Arbeiter sind darin so versirt, daß man nur befehlen kann, und sie verzieren und möbliren uns das ganze Haus von außen und innen à la Louis XIV., Louis XV. oder Louis XVI., daß der Kenner seine Lust hat. Wir sehen darin aber nichts Besonderes, kein Verdienst und keine Kunst, wenn die Imitation an die Stelle der Erfindung tritt, wenn das Ziel nicht die Schönheit ist, sondern die Laune des Individuums und der Mode, wenn es sich um historische Treue handelt statt um künstlerische Wahrheit und Gediegenheit.

Aber diese historische Treue ist durchaus nicht die

einzige Weise, worin die gegenwärtigen französischen Kunsthandwerker von ihren glänzenden Traditionen Gebrauch machen, vielmehr ist es weit eher in ihrer Art gelegen, die ornamentalen Motive, welche ihnen die genannten Stile bieten, ganz nach Willkür zu verwenden, und wenn sie gegenwärtig den Stil Ludwigs XVI. mehr berücksichtigen, den Ludwigs XIV. aber gegen früher vernachlässigen, so ist das rein Sache der Mode, nicht eines veränderten oder verbesserten Kunstgeschmackes; morgen kann es wieder umgekehrt sein.

Ebenso würde man irren, wollte man sich die Kunstelemente des gegenwärtigen französischen Geschmackes auf diese drei Stile beschränkt denken; es kommt wesentlich noch ein viertes Element hinzu, welches mit ihnen in Verbindung tritt, im achtzehnten Jahrhundert schon in Verbindung war und wenigstens im neunzehnten Jahrhundert eben so specifisch französisch geworden ist. Das ist die Blume und zwar in naturalistischer Ausführung, denn der Franzose benützt nicht die Blume in der Regelmäßigkeit ihrer Gestaltung, worauf die Natur sie angelegt hat, wie sonst die alten Kunststile es machten, sondern in der Zufälligkeit ihrer durch Wind und Wetter getrübten Erscheinung.

Hierin allerdings beweisen die Franzosen, und nicht blos die Künstler, ein großes Geschick, ein wahres Talent. Die Blume ist ihr Element. Der Pariser liebt die Blumen, er pflegt sie und umgiebt sich damit und weiß ihnen in den engsten Straßen auf Terrassen und Balconen eine Stätte zu bereiten und sich selbst in dem bischen Luft, daß ihm dort vergönnt ist, eine Blumenlaube oder

gar ein freilich allzu bescheidenes Surrogat eines Blumengartens zu verschaffen. Die Geschicklichkeit jede Tafel, jede Auslage bis auf den Fleischerladen mit Blumen zu verzieren, der Geschmack und die Gewandtheit im Kränzebinden, im Zusammensetzen von Bouquets, Blumenaufsätzen und was dergleichen mehr, ist bewundernswerth, und niemand, der Paris besucht, sollte sich das Vergnügen versagen, die Blumenmärkte zu besehen. Noch merkwürdiger und bewundernswürdiger ist aber die Fabrikation künstlicher Blumen, deren Ausstellung, so klein der Raum war, einen der anziehendsten, reizendsten Punkte des großen Weltpalastes bildete. Es offenbart sich in der treuen Wiedergabe der Kinder des Gartens und des Feldes ein eben so liebenswürdiger, hingebender Natursinn, als sich in der freien Erfindung neuer Formen, in der Verwerthung verschiedenartiger Materialien, vor allem aber auch in der manigfachen Anwendung, die davon gemacht wird, eine anmuthsvolle, bewegliche, an Mitteln nie verlegene Phantasie zu erkennen giebt. Man sieht diesen Kunstgebilden an — wir nehmen keinen Anstand, sie Werke der Kunst zu nennen, obwohl sie nur, fast schnell vergänglich wie ihre Originale, einer kurzen Eitelkeit dienen und oft der Rausch einer Nacht schon ihre Frische zerstört — man sieht ihnen an, daß sie nichts bedürfen, um natürlich zu sein, als den lebendigen Saft in ihrem Innern, denn auch der Duft kann ihnen ja gegeben werden.

In dieser kleinen Ausstellung künstlicher Blumen, davon wir den ersten Preis den achthundert Rosen einer hochgestellten Künstlerin, der Gräfin Baulaincourt, um des feinen, innigen, treuen Natursinnes willen zuerken-

nen müssen, begriff man, wie die Blumenornamentation, dem französischen Geiste so homogen, zu der außerordentlichen Bedeutung in der Kunst gekommen ist, welche wir in den letzten Jahrhunderten gesehen haben, und wie die Franzosen auch bei der neuen Reform des Geschmacks davon nicht lassen wollen noch werden, denn sie müßten ein Stück, das beste von ihrem Wesen aufgeben. Anderseits ist es aber schwer erklärlich, wie bei solchem Naturssinn diese Verzierungsweise zu jenem über alles Maß auswachsenden Ungeschmack entarten konnte, der alles, Wände, Möbel, Fußböden, Vorhänge mit den wildesten Massen bedeckt und sich nicht mit der natürlichen Größe der Blumen begnügte, sondern sie ins Ungeheuerliche steigerte. Es ist eben die Prinziplosigkeit des französischen Geschmacks, die bei so viel Sin und Geschick doch nicht vor den weitgehendsten Entartungen, vor falschen Richtungen und verfehlten Schöpfungen bewahrt.

Von diesen Auswüchsen der Blumenornamentation ist allerdings die französische Kunstindustrie, wenigstens so weit die Ausstellung zeigte, gegenwärtig zurückgekommen; man sah mehr davon in der deutschen Abtheilung, wo man nur Frankreich imitirt und darum hinter der Mode stand, als in der französischen, die solche Beispiele, namentlich Teppiche, von der Weltconcurrenz verbannt und in die Läden von Paris verwiesen hatte. Zwar giebt es keinen Zweig der französischen Kunstindustrie, der sich nicht mit mehr oder weniger naturalistisch ausgeführten Blumen schmückte, von den Metallarbeiten und den Möbeln bis zur leichten Waare der Musseline, überall aber sind die Blumen bescheidener geworden

und hier und da, so bei Kirchenstoffen, ist selbst ein allerdings mißlungener Versuch der Stilisirung gemacht. Ihr Hauptgebiet, wo sie am meisten mit der Farbe prunken können, bilden die kostbareren Wollstoffe, die Gobelins, die Teppiche, Möbelüberzüge, Vorhänge u. s. w., hier aber haben sie sich zumeist als zartere Bouquets, Festons, Guirlanden in die ornamentalen Formen des Rococo eingefügt und treten so in Verbindung mit jenen drei Stilarten des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, die wir als die eigentlichen Elemente des heutigen französischen Geschmacks bezeichnet haben.

Aber es liegt das im Wesen des gegenwärtigen kunstindustriellen Schaffens der Franzosen, sich nicht durch bestimmte Formen und Stile binden zu lassen. Erkennt man in der künstlerischen Blumistik ihre eigentliche Begabung, in jenen genannten Stilarten ihren wahren Charakter, das Genie des französischen Künstlers, so giebt es doch daneben gar keinen Stil, keine Ornamentation, kaum eine Technik, die nicht von den französischen Industriellen versucht und durch Beispiele auf der Ausstellung vertreten war. Ja unter diesen Beispielen finden sich gerade die schönsten und vielleicht tadellosesten Kunstwerke, was aber eben nur daher kommt, daß die Stile, in denen sie gearbeitet werden, reiner sind und unendlich höher stehen als die specifisch französischen.

Diese Vielseitigkeit, ja Allseitigkeit der französischen Kunstindustrie hat ihre Quelle theilweise in der Mode, welche die französische Kunst regirt und sie bei ihrem ewigen Begehren nach dem Neuen zwingt, alle Welt und alle Geschichte nach neuen Kunstelementen zu durchforschen.

Das ist ein Zwang, der die Phantasie allerdings in Beweglichkeit erhält, sie aber auch von der rechten Bahn des Schönen auf ein falsches Ziel, die Verfolgung des Neuen und Pikanten, hinlenkt. Die Vielseitigkeit hat auch darin ihren Grund, daß gegenwärtig, da so zu sagen die Geschmacksfrage in Fluß gekommen ist, da sich in allen Zweigen ein neuer Schaffensdrang regt, da die Unzufriedenheit mit den bisherigen Leistungen und ein wachsendes Verständniß anstatt der alten entarteten neue Formen, neue Ornamentationen, neue Kunstweisen versucht, daß die Franzosen, sagen wir, immer begierig den Wandlungen der Mode voraufzugehen, die anderswo auftauchenden Neuerungen aufgreifen und auf ihren Boden zu verpflanzen trachten. So haben die Italiener zuerst in Rom angefangen, antike Schmucksachen nachzuahmen, und flugs waren die Franzosen dabei, so wie ihnen das neue Musée Napoléon dazu die Mittel an die Hand gab, ebenfalls antike Schmucksachen zu fabriciren. Obwohl die ihrigen denen der Italiener nicht gleichkommen, so haben sie es doch durch ihren Einfluß zu Stande gebracht, daß der antike Stil des Goldschmucks in der ganzen Welt in Aufnahme gebracht ist. Wieder ein Zeichen ihrer Art: was bei den Italienern Kunst war und noch ist, das ist durch die Franzosen Mode geworden. So waren es die Engländer, welche das klare, farblose Krystallglas seit kurzem wieder künstlerisch behandeln, antike und Renaissanceformen für Trink- und Gießgefäße und feingeschliffene Ornamente nach dem Muster der Krystallgefäße des sechszehnten Jahrhunderts wieder eingeführt haben. Die Franzosen sind alsbald

ihrem Beispiel gefolgt und stellen ähnliche Gegenstände in zwanzigfacher Zahl aus, aber minder rein in den Formen und gemischt mit unschönen Gebilden und mit nicht minder zahlreichen Beispielen der bisherigen verfehlten Glasornamentationen, welche die Engländer verworfen haben. Schwerlich wird es lange dauern und sie werden auch mit den Venezianern um deren neue Errungenschaft, die Wiedererweckung der geblasenen Kunstgläser, streiten und ihnen den Rang abzulaufen trachten.

Sollen wir noch ein Beispiel dieser Art anführen, so nennen wir die in mittelalterlicher Art ornamentirten oder stilisirten seidenen Kirchenstoffe, die von der Geistlichkeit und den Fabriken des Rheinlandes ausgegangen sind und ähnliche Tapeten zur Folge gehabt haben. Die ganze französische Art sträubte sich gegen diese Ornamentation und sie sträubt sich noch heute dagegen, denn der Stil setzt der Willkür, der Phantastik Schranken. Dennoch aber haben es die Lyonneser Seidenfabrikanten, wie zahlreiche Beispiele zeigen, versucht auch hierin die Concurrenz zu halten, jedoch grade diese Arbeiten sind besonders mißlungen. Noch mißlungener freilich, oder wenigstens ihrem Zwecke, ihrer Bestimmung durchaus unangemessen, ja für die Kirche geradezu unwürdig erscheinen diejenigen mit Gold und Silber durchwebten oder bestickten Paramentenstoffe, welche der bisherigen Weise treu geblieben sind, und das ist die größere Zahl in der französischen Abtheilung. Die Vermischung der Blumen mit den stillosen Schnörkeln aus der späteren Zeit Ludwigs XIV. machen eine weltlich bunte, ja geradezu bäuerische Wirkung. Ihnen gegenüber zeigen die für

weltliche Zwecke bestimmten Prachtstoffe, namentlich reiche seidene Vorhang- oder Tapetengewebe, die in der Art Watteau's oder auch in der Weise der venezianischen Sammt- und Seidenstoffe des sechzehnten und mehr noch des siebzehnten Jahrhunderts gehalten sind, das Beste, was die Franzosen mit ihren Mitteln und in der ihnen homogenen Weise auf diesem Gebiete leisten können. Mit diesen Werken auf gleicher Höhe stehen die glänzenden Kleiderstoffe der Lyonneser, welche noch nach ihrer alten Weise mit naturalistischen Blumenbouquets, aber angeordnet nach dem Schnitte und dem Fall des Kleides, verziert sind.

So erscheinen die Franzosen, theils ihre Vergangenheit benützend, theils mit Phantasie in ihrem Lieblingselement, der Blumenornamentation, sich bewegend, theils alle Versuche, die anderswo gemacht werden, aufnehmend, alle Stile nachahmend und alle ihre Motive verwendend, allerdings von einer außerordentlichen Beweglichkeit, Gewandtheit und Geschicklichkeit auf dem weiten Gebiete der Kunstindustrie. Es kommt ihnen hier die Jahrhunderte lange Tradition der Arbeit, der sich immer erneuernde Stock der Künstler und Arbeiter zu Hülfe, so daß insofern allerdings keine andere Nation die Concurrenz aufnehmen kann. Aber die französische Kunstindustrie trägt auf der Ausstellung noch einen anderen Charakter als diesen der Vielseitigkeit und der Versatilität.

Hat es diese ihre Eigenthümlichkeit mit sich gebracht, daß ihr Ziel, wie schon gesagt, nicht die Schönheit, sondern das Neue, das Pikante und das Interessante ist, so ist auch noch von einer zweiten Seite her die eigentliche

Aufgabe verschoben. Die französische Kunstindustrie ist wesentlich Luxusindustrie, d. h. ihr Ziel ist nicht, wirkliche Gegenstände des Gebrauchs — und das ist der wahre Standpunkt der Sache, die wahre Aufgabe! — zu schönen Gegenständen zu machen, sondern sie will außerordentliche Dinge schaffen, die nur scheinbar die Bestimmung haben, auf welche ihre Form hindeutet, die nur die Aufgabe haben, zur Zierde des Salons zu dienen. Ohne Zweckerfüllung gleichen diese Schöpfungen darin den selbstständigen Werken der hohen Kunst und tragen doch eine unselbstständige, gebundene Form, befinden sich also mit sich selber im Widerspruch. Solche Gegenstände kann man sich in einzelnen Ausnahmen gefallen lassen, sie deuten aber auf eine verfehlte Richtung des allgemeinen Geschmacks hin, wenn sie den Charakter einer Industrie beherrschen, und das ist unläugbar in der ganzen französischen Abtheilung der Fall, so weit nur der Geschmack in Frage kommt.

Wir können Zweig für Zweig durchgehen und müssen das Gesagte bestätigt finden. Nehmen wir zuerst die vielgerühmten Bronzen, eine Fabrikation, deren Großartigkeit in Frankreich so einzig dasteht, daß kein Vergleich weiter möglich ist. Die erste Stelle nehmen hier die Figuren ein, also eigentlich vollständig hohe und freie, aber industriell betriebene Kunst, bei welcher die Gegenwart nicht viel mehr Verdienst als das technische hat. Sodann sind zahllos die Gegenstände, die nur ganz im Allgemeinen eine Bestimmung andeuten, ohne daß man sie errathen kann, jedenfalls also auch gar nicht für den Gebrauch gemacht sind; andere, wie vielarmige Arm- und

Wandleuchter und Lüstres, werden nur nach alter Weise wiederholt und mit allem möglichen Schmucke von Figuren und Laub überladen, weil sie eben eine gewohnte und glänzende Zierde des Salons sind, während dagegen die im täglichen Gebrauche stehenden Lampen auffallend vernachlässigt werden. Und dasselbe ist mit vielem anderen Geräthe der Fall, das wirklichem Gebrauche dient.

Abgesehen von dem Verdienst, ein edles Kunstmaterial in Mode zu halten und schöne Werke der Vergangenheit durch Wiedergabe und Vervielfältigung in ausgezeichneter Weise gewissermaßen zum Gemeingut oder doch der Welt zugänglich zu machen, besteht der Vorzug der französischen Bronzen im Wesentlichen in der Behandlung des Aeußern, gewissermaßen in der Bildung der Haut. In der feinen, bis auf den richtigen Grad vollendeten, ja raffinirten Ciselirung, in der verschiedenen Färbung der Oberfläche, die man den Teint der Bronze nennen könnte, bewähren die französischen Künstler eine große Meisterschaft und allerdings auch sehr viel richtiges künstlerisches Gefühl. Ihnen stehen alle Farbentöne zu Gebote von der tiefgelben Vergoldung bis zur matten Versilberung, vom dunklen Schwarzbraun, das mit dem glänzenden Naturschwarz des Mohren wetteifert bis zum Gelblichbrünetten durch alle grünen, röthlichen und bräunlichen Töne hindurch. Aber sie spielen auch mit dieser Geschicklichkeit, denn nur ein Spiel der Mode ist es und keine Kunst, wenn sie zuweilen ihren Bronzearbeiten, grade denen, die nach Zeit und Art von modernster Schöpfung sind, die grüne Patina, den Rost des Alterthums geben, als wären sie ein paar Jahrtausende in der Erde gelegen.

Weit schlimmer ist es, daß die Gediegenheit, der künstlerische Werth des Werkes selbst nur zu oft mit der sorgfältigen Behandlung der Oberfläche, sowie mit dem Werthe des Materials in großem Mißverhältniß steht. Der malerische Reiz, den diese Bronzen durch ihr Aeußeres haben, entzückt uns gewöhnlich weit mehr als ihre plastischen Eigenschaften, in denen doch zunächst die Aufgabe des Künstlers bestand. Lebensgroße Genrefiguren von sehr zweifelhaftem Kunstwerthe und sehr geringem Interesse, die als Leuchterträger dienen, lassen uns bedauern, daß ein kostbares und edles Material für eine seinem Werthe nicht entsprechende Aufgabe verwendet, um nicht zu sagen, verschwendet worden ist. Auch falsche Effecte werden durch Zusammenstellung verschiedener Farben gesucht, welche Fleisch und Gewandung — das eine doch so unwahr wie das andere — vorstellen und scheiden; ja man sieht Costümfiguren, bei denen die bunt gemusterte Gewandung durch die verschiedensten Töne der Bronze nachgeahmt ist. In dieser Richtung weiter gehend, bekleidet man große Figuren mit buntfarbigem Gestein, mit dem flammiggelb und weiß gestreiften, alabasterartigen Onyxmarmor aus Algier, den dieser gleißnerische Geschmack in Mode gebracht hat, wie früher schon in der römischen Kaiserzeit, wo man auch an den reinen Zielen der Kunst nicht mehr Genüge fand und nach pikanten Effecten haschte.

Dazu müssen wir noch in allem Geräth die Willkür der Composition betrachten, die den Franzosen eigenthümlich ist und die auf alles andere eher ausgeht als auf Schönheit der Form. Da giebt es große Bündel von

Pfeilen, die beliebig Uhren zur Seite gestellt sind; achtarmige Leuchter, deren Schaft aus einem Köcher mit Pfeilen herauswächst und dieser Köcher steht mit seiner Spitze wieder auf einer Lyra; oder wir sehen auf griechischem Fuß einen griechischen Lampenschaft, der sich oben in einen natürlichen Baum entwickelt, dessen Zweige steinerne Lampen tragen; oder lampen- und lüstretragende Mohren und Mohrinnen, die auf dem Kopfe einen Korb halten und aus dem Korbe wächst ein vielarmiger Candelaber heraus. Da dergleichen mehr die Regel als die Ausnahme bildet, so gesellt sich zur Verkennung der eigentlichen Aufgabe und zur Mißachtung der Form noch Mangelhaftigkeit künstlerischen Denkens, die Verfehltheit der Ideen, und schließlich müssen wir uns doch wohl eingestehen, so sehr uns auch die Großartigkeit dieses Industriezweiges, seine ausgezeichnete äußere Behandlung und die technische Geschicklichkeit imponiren mögen, daß der eingeschlagene Weg nicht überall der richtige ist, daß vieles anders sein könnte und müßte. Das hindert uns nicht anzuerkennen, daß im Einzelnen viel Gutes vorhanden, solches, welches in der Form gelungen, und auch solches, welches in der Richtung anzuerkennen ist. Zu diesem letzteren rechnen wir die mitunter ganz vortrefflichen Messingarbeiten von Lerolle, die ihr Material weder in Technik noch Farbe verleugnen und keinen anderen Effect suchen, als der in ihm selber liegt. Einzelne einfache Leuchter, die sich nicht weiter ausgearbeitet zeigen als nöthig ist, sind mustergültig, andere größere Arbeiten mit Verstand und effectvoll componirt und entsprechend ausgeführt.

Betreiben die Franzosen die ganze Bronzeindustrie vom Standpunkt des höchsten Luxus, so ist ein anderer Kunstzweig, in welchem sie es heute bereits zum dritten Male zur Meisterschaft gebracht haben, schon seiner Bestimmung und Beschaffenheit nach, nur allein Luxus. Ich meine das eigentliche Email. Die Sprödigkeit dieses Stoffes, seine wenig solide Verbindung mit dem Metall werden immer ein Hinderniß sein, die damit verzierten Gegenstände einem allzuhäufigen Gebrauche zu unterwerfen oder sie den Gefahren eines Stoßes oder raschwechselnden Extremen der Temperatur auszusetzen. So reizend und mannigfach die Wirkungen des Emails sind, so empfehlen sich doch seine feineren Arten mehr für solche Arbeiten, die geschont werden, die mehr für die Augen als für die Hände geschaffen sind. Man kann daher nicht sagen, daß die Franzosen Unrecht thun, wenn sie die Verwerthung des Emails fast auf die höchste Spitze der Kunst zu treiben suchen, nur muß in diesem Falle der Kunstwerth der Gefäßformen, der Ornamente und Malereien mit der Schwierigkeit, der aufgewendeten Mühe und Sorgfalt der technischen Arbeit in richtigem Verhältniß stehen, denn sonst ist es eben Schade um verlorne Bemühung. Man kann nicht sagen, daß diese Deckung der technischen und der künstlerischen Seite bei den vielbewunderten Arbeiten Lepec's, welche von allen Werken in Email den ersten Preis davon getragen haben, vollständig der Fall ist. Diese Arbeiten, auf Gold statt auf Kupfer ausgeführt und deßhalb eine größere Feinheit zulassend, als sie die Limosiner Künstler des sechszehnten Jahrhunderts erreicht, vielleicht auch nicht

angestrebt haben, stellen allerdings alle Rivalen durch die miniaturartige Ausführung in Schatten und bemühen sich auch sonst, wenigstens was die Gefäße betrifft, durch Neuheit und Zierlichkeit der Ornamente, sowie durch hübsche Formen, die aber theilweise zu nadelschlank ausgefallen sind, eine entsprechende Wirkung zu machen. Es kann aber Etwas miniaturartig vollendet ausgeführt sein, und die künstlerische Vorlage war doch mangelhaft, unbedeutend oder verfehlt. Ein Gefühl dieser Art überkommt uns auch bei den genannten Emailarbeiten, deren Malereien im Stil selbst manierirt erscheinen; wenigstens können wir uns nicht verhehlen, daß das ästhetische Vergnügen, welches wir aus ihnen ziehen, in keinem Verhältniß zu dem ungeheuren Preis steht, der in die Zehntausende hinaufsteigt. Um diesen Preis und die Gegenstände vollauf zu würdigen, müssen wir uns erst die Schwierigkeiten der Herstellung vergegenwärtigen und uns denken, daß sie auf Gold gemacht sind; aber dieses Gold, unter dem Email verborgen, ist gar nicht einmal mit zur decorativen Wirkung herbeigezogen.

Diese gemalten Goldemails sind Specialitäten, gemacht für Kunstkabinette, und werden aller Wahrscheinlichkeit nach auch Specialitäten bleiben. Auch diejenigen gemalten Emails auf Kupfer, welche die Limogesarbeiten des sechszehnten Jahrhunderts imitiren, sind immer noch vereinzelte Erscheinungen. Für die Industrie selbst aber (wir sehen hier von der Verwendung des transparenten Emails in der feineren Goldschmiedekunst ab) ist die andere Art der incrustirten Emails, obwohl in ihrer

modernen Erneuerung noch jüngeren Datums, ungleich bedeutender. Mit ihnen lassen sich Leuchter, Lampen, Uhren, Bronzevasen, insbesondere verschiedenes Geräth, das zum religiösen Gebrauch dient, farbig und prachtvoll verzieren. Es sind Engländer und Franzosen in großer Zahl, Barbédienne, der berühmte Bronzefabrikant, an der Spitze, die sich auf diesen Kunstzweig, theilweise selbst in großartiger Weise, eingelassen haben. Den Anstoß dazu haben die vielen in der Farbe so äußerst gelungenen altchinesischen Arbeiten in Email cloisonné gegeben, welche uns seit der Eroberung von Peking zugekommen sind. Ihre modernen Imitationen bewahren auch so ziemlich dasselbe Colorit, aber die Technik ist eine andere und gleicht vielmehr jener altkölner und altlimosiner Weise, welche die Schmelzmasse in ausgegrabene Vertiefungen einläßt, anstatt durch aufgelöthete Gold- oder Kupferbänder, die als Contouren dienen, die Vertiefungen herzustellen. Die moderne Art, wie sie Barbédienne übt, stellt die Vertiefungen, die wie eingegraben erscheinen und es auch im Modell sind, durch den Guß her und ermöglicht sich so eine gewisse Vervielfältigung. Seidan in Wien bewirkt dasselbe bei seinen Emails durch das Einschlagen mit Stanzen, wodurch die Vervielfältigung noch mehr erleichtert ist. Man sollte daher die modernen französischen Emails nicht cloisonnés (Zellenschmelz) nennen, sondern vielmehr champlevés (Grubenschmelz).

Die Palette dieser Emails ist größer als die des Mittelalters, ihre Farben erreichen aber nicht durchgängig das Feuer der altchinesischen; das Roth z. B. ver-

wandelt sich gewöhnlich in Braun. In der Ornamentik herrscht die ganze Willkür, wie sie den Franzosen eigenthümlich ist; hier wiegen romanische Formen vor, dort griechische, dort chinesische und indische; oft sind sie durch einander gemischt. In dieser Beziehung darf man die Gefäße nicht allzuscharf betrachten. Sieht man davon ab, so ist die coloristische Gesammthaltung gewöhnlich sehr gut, wogegen die Formen, ebenso willkürlich, wenn auch durch die Technik vor den gröbsten Auswüchsen bewahrt, mancherlei zu wünschen übrig lassen.

Wie die Emails so sind auch die Kunstfayencen, die vor wenigen Jahren noch ganz unbekannt waren, nun aber einen großen Raum der Ausstellung bedeckten und zahlreiche Industrielle und Künstler beschäftigen, durch und durch eine Luxusindustrie, denn ihr Material ist, außer in architektonischer Decoration, wie wir später sehen werden, zu allem Gebrauche schlechter als das Porzellan, mit dem sie in Concurrenz getreten sind. Mögen diese Arbeiten noch so schön sein, sie sind und bleiben immer nur Ziergeräth. Betrachten wir das ausgestellte Porzellan selber, einen Stoff, der so durch und durch praktisch und nützlich ist, so wiegt auch überall (vielleicht mit Ausnahme der Fabrikanten von Limoges) die Neigung vor, Schaustücke zu schaffen, nicht aber jene Gegenstände, die unmittelbar dem Gebrauche dienen, reizend zu gestalten und zu verzieren. Was diese betrifft, das Geschirr, das im Gebrauche selber steht, so genügt ein Besuch im Kaffeehaus und beim Restaurant, um uns zu überzeugen, wie wahrhaft barbarisch es damit beschaffen ist. Diese über alle Begriffe plumpen Tassen und Teller, vor denen noch

den Botokuden eine ästhetische Gänsehaut überläuft, lassen uns fast verzweifeln, daß überhaupt noch so etwas wie Geschmack allgemeinhin in der französischen Nation liege, denn sonst würde solches Geschirr gar nicht entstehen können und mindestens mit Entrüstung zurückgewiesen werden.

Wir möchten daher beinahe vermuthen, daß das, was man unter französischem Geschmack versteht, auch nicht viel weiter verbreitet ist als bei dem Stock der Künstler und Industriellen und nur für das Geschäft, nicht zum eigenen Genuß und Ergötzen dient. Die Ausstellung der kaiserlichen Fabrik von Sevres war allerdings prunkend genug, und in äußerer Größe der Leistungen kam ihr keine andere gleich. Aber abgesehen davon, daß in ihr alle Kunst nichts als Mode ist und sie mit dem Geschmacke des Tages buhlt, war Alles, was wir sahen, nur Luxusgeräth, eine gleißende Augenweide, und selbst die Gegenstände, die dem Gebrauche bestimmt zu sein schienen, verriethen durch die feine Malerei und durch den Ort, wo dieselbe angebracht ist, oder durch Reliefornamente und sonstigen übel angebrachten Schmuck sofort, daß der Zweck eben nur ein scheinbarer ist. Die erste Bedingung des Geschmackes, Wahrheit, ist hier also vollkommen aus den Augen gesetzt. Die Wahrheit und so auch die Achtung vor dem Publicum — auch eine Grundbedingung des Geschmackes bei dem Künstler — sind noch weiter bei diesen Porzellanarbeiten verletzt worden. Als wir sie näher untersuchten — und wir haben uns der Mühe Stück für Stück unterzogen, trotzdem man uns selbst verbot, Notizen vor den Gegenständen nieder-

zuschreiben, — so fanden wir zu unserem Erstaunen, daß sie alle mit einander, selbst die kostbarsten Prunkstücke, voll von Fehlern und Flecken waren, die man vergebens durch Bronzemontirungen aller Art und durch Malereien zu verdecken gesucht hatte, Fehler, die sie unwürdig machten einer kaiserlichen Fabrik, vor allem aber unwürdig der Concurrenz auf einer Weltausstellung. Die Deckel ließen sich hin und her schieben, klapperten, standen auf, kurzum paßten nicht in ihre Oeffnungen, die zu groß, selbst oval und windschief statt kreisrund waren und oft erst durch Bronzereifen hatten in die letztere Form gebracht werden müssen. Die Gefäße waren nicht selten bugig, eingedrückt, das Blau häufig verbrannt und ohne Glanz, die Farben fleckig, wolkig und ungleich. Das war besonders bei jenen seladonfarbenen, mit leichtem weißen Relief verzierten Gefäßen, pâte sur pâte genannt, der Fall, worauf sich die Fabrik soviel zu gute that. Davon gab es z. B. ein kleines Theeservice, das als große Kostbarkeit seinen eigenen Kasten erhalten hatte, worin jedes Stück für sich auf's sorgfältigste eingebettet war: jedes Stück aber zeigte die Seladonfarbe in anderem Ton, das eine grün, das andere röthlich, das dritte violett, das vierte bräunlich. — Sehen wir dagegen von der eigentlichen Arbeit des Porzellanfabrikanten ab und betrachten wir die Malereien für sich, die figürlichen zumal, so muß man ihnen allerdings das größte Lob zusprechen. Es ist aber für die Fabrik selber nicht soviel Ehre dabei, da ihr die Mittel ausgiebig zu Gebote stehen, um die ersten Maler Frankreichs herbeizuziehen. Es drängt sich ferner die Frage auf, ob des Guten nicht zuviel geschehen, wenn

so die höchste Kunst in den Dienst der Industrie gebracht und noch dazu den ausgezeichneten Malereien ein so fehlerhaftes Material unterlegt wird. Darüber zu reden, findet sich später wieder die Gelegenheit.

Auch bei den Silberarbeiten und ihren stofflichen Nachahmungen kann man einen strengen Unterschied machen zwischen den Gegenständen des Prunkes und des Scheines und denen des Gebrauchs. Bei jenen hat die hohe Kunst, die Plastik, vielleicht eine viel zu ausgedehnte Anwendung erhalten, die großen Tafelgeräthe Christofle's für den Kaiser Napoleon, die für die Stadt Paris u. s. w. sind eben Bildhauerarbeiten, bei denen nur das Material es war, welches dem Industriellen dazu den Auftrag verschafft hat. Von diesem Gesichtspunkt aus wissen wir nicht, ob wir nicht die besten Arbeiten von Sy und Wagner in Berlin, die großen Schilde zumal, den Werken Christofle's an die Seite stellen sollen; wir glauben schwerlich, daß sie ihnen, was Composition und Modellirung des Bildhauers, noch was die Silberarbeit betrifft, nachstehen. Sie theilen aber auch mit ihnen den Fehler recht langweilig zu sein. In dieser Beziehung dürfte wohl das meist in der Naturfarbe des Silbers gehaltene Tafelgeschirr für den Kaiser Napoleon mit grauem Seladonporzellan und spärlicher Vergoldung den Preis davon tragen; es trägt nur zuviel die Steifheit und Nüchternheit des alten Empire zur Schau. Wir unsrerseits möchten die übrigen frischer, lebendiger componirten Services, die meist im Stil des Rococo ohne die Caprizen desselben gehalten sind, vorziehen. Was die kleineren Arbeiten in oxydirtem Silber betrifft, die schon von den

früheren Ausstellungen her als reizende Leistungen der französischen Goldschmiede bekannt sind und mit denen namentlich Froment-Maurice sich seinen Namen gemacht hat, so sind sie kaum als eigentlicher Industriezweig zu betrachten. Mit Figuren und Ornamenten reich verziert und aufs feinste durchgebildet und ausgearbeitet, sind sie kaum mehr als Preisstücke der Ausstellung gewesen, als Kunstzweig selbst für die Ausstellungen eigens geschaffen und ohne andere Bestimmung, als dermaleinst Gegenstände der Kunstkabinette zu werden. Es ist das auch eine Bestimmung, die wir im einzelnen Fall anerkennen wollen, aber wir zweifeln, ob die Art selbst vom ästhetischen Gesichtspunkt aus tadelsfrei ist, denn das Ansehen dieses oxydirten Silbers ist bleiern und schwer. Das ist vielleicht mit der Grund, warum das Genre schon wieder in Abnahme zu sein scheint. Allerdings ist der blanke, bleiche Silberglanz zur Plastik äußerst ungeeignet, aber das matte, schwarze Oxyd ist auch nicht günstig, und es müßte wohl eine Mitte zwischen beiden getroffen werden. Die Künstler der Renaissance wußten wohl, warum sie alle Silberarbeiten vergoldeten.

Ist in allen erwähnten Arbeiten vielleicht ebenfalls zuviel hohe Kunst getrieben, so sind dagegen vom ästhetischen Standpunkt aus die eigentlich zum Gebrauch bestimmten Geräthe und Geschirre in Silber und allen seinen verschiedenen Imitationen und Surrogaten, die für das künstlerische Urtheil mit ihm zusammenfallen, wieder vernachläßigt. Wenigstens zeigen sie durchweg die herkömmlichen Formen und auf schöne und elegante Bildung derselben scheint wenig Werth gelegt zu sein. Doch wollen wir das zugeben, daß namentlich der

Naturalismus im Verschwinden ist, und daß, wenn auch die Rococoformen vorherrschen, doch die Auswüchse und Caprizen, die man sonst zu sehen gewohnt war, gemäßigt erscheinen. Dort wo griechische Formen sich verwendbar zeigen, — bei unserem Thee- und Tischgeräth ist das allerdings nur mit großen Umänderungen der Fall, — finden sich auch bereits Anklänge daran.

Mit entschiedenem Lobe haben wir der französischen Juwelierarbeiten sowie des eigentlichen Goldschmuckes zu gedenken, und wir nehmen keinen Anstand den Franzosen hierin den ersten Preis zuzuerkennen. Allerdings herrscht auch hier die Willkür und die Nachahmung oder Verwendung aller möglichen Stile und Stilarten und ihrer Ornamente, aber wir können uns auf diesem Gebiete, wo das Reizende und Gefällige die Aufgabe ist, etwas mehr Willkür gefallen lassen, wenn sie mit Anmuth und Zierlichkeit gepaart ist, nicht aber jene Plumpheit, wie sie in dem Schmuck des letzten Jahrzehnts herrschte und wie sie noch in der deutschen Fabrikswaare dieser Art zu Hause ist. In dem Gefunkel der Edelsteine, das hier in erster Linie zur Mitwirkung berufen ist, in den leuchtenden und spielenden Farben des transparenten Emails liegt eine gewisse Unruhe, und wir lassen dem Künstler gern Freiheit, wenn er derselben bedarf, um dieses farbige Gefunkel zu künstlerischer Wirkung zu bringen. Daß aber die Freiheit nicht nothwendig ist, daß auch hier stilvolle Behandlung, selbst in effectvoller Verwerthung der Edelsteine die schönsten Erfolge erzielen kann, das zeigen die indischen Schmuckarbeiten. Die Franzosen haben aber diesmal ihre Freiheit mit Grazie

benutzt, und es fanden sich Juweliergegenstände in großer Zahl auf der Ausstellung, die, zierlich in der Composition, reiche und wohlgelungene Effecte darboten. Sie ließen erkennen, daß der französische Künstler hier mit Lust und Behagen in seinem Elemente schwimmt.

Die berühmte Möbelschreinerei Frankreichs, die auf früheren Ausstellungen so manchen Sieg erfochten, zeigte, von Sitzmöbeln abgesehen, nur Prachtstücke, die eben für die Ausstellung fabricirt worden sind, bedeckt mit eingelegtem Elfenbein und sonstiger Marqueteriearbeit, vor allem mit Sculpturen in Figuren und Ornamenten, die nicht nach Weise des Holzes wie mit dem Schnitzmesser, sondern wie Metall förmlich durch Ciselirung aufs feinste und glatteste ausgeführt sind. Schon das ist ein falscher Weg, daß das schwarze Ebenholz, welches solche Metallbearbeitung allerdings am besten zuläßt, vor Eichen- und Nußholz bei diesen Arbeiten vorwiegt.

Ohne Zweifel waren auch diesmal ganz ausgezeichnete Arbeiten darunter, und auch solche, denen wir selbst in der Composition alles Lob ertheilen möchten, die aber noch bewundernswürdiger in der Ausführung waren. Wenn namentlich dieses Letztere, die Vollendung der detaillirten Arbeit, den Maßstab abgeben sollte, dann hätte diese Ausstellung wahre Wunder der Holzarbeit geliefert. Von diesem Standpunkt der Beurtheilung aus verdiente das Cabinetstück von Fourdinois, welches das meiste Aufsehen erregt hat, alle die Bewunderung, die ihm zu Theil geworden ist, aber, abgesehen davon, daß es mit dem zierlichsten Ornament so überwuchert war, daß nirgends der Grund klar heraustrat und weder

die Zeichnung des Ornaments noch die structive Gliederung klar markirte, abgesehen davon erhebt sich auch die Frage, ob diese Raspelkunst und Ciselirarbeit, auf das Holz angewendet, nicht des Guten zuviel ist. Die überfeine, metallartige Bearbeitung des Holzes hat es auch mit sich gebracht, daß das schwarze Ebenholz oder ein mit gleicher Farbe gebeiztes Birnbaumholz den warmen, braunfarbigen Hölzern durchweg vorgezogen ist. Diese Möbel, wenn nicht durch reichliche Einlagen, wie z. B. die englischen und italienischen Arbeiten waren, mit Elfenbein freundlicher gemacht, werden in unsern Wohnzimmern immer etwas Düsteres, Sargartiges haben. Die Einlagen soll man freilich nicht so auffassen wie ein Pariser Fabrikant, der seinen Möbeln schwere Bronzereliefs eingesetzt hatte: jedenfalls ein verfehlter Versuch. Nicht minder verfehlt war ein anderer Versuch, zu welchem die Sucht nach Neuheit geführt hatte, nämlich in alle Füllungen des Holzes farbige Fayenceplatten einzulegen, was einen unnatürlichen, unharmonischen Eindruck machte.

Die Prachtstücke unter diesen Möbeln, namentlich diejenigen in schwarzem Holz, folgten fast durchweg dem Stil der Renaissance, wenn auch mit besonderer Vorliebe für jene Gestaltung, welche sie in Frankreich in der zweiten Hälfte des sechszehnten und im Anfange des siebzehnten Jahrhunderts angenommen hatte. Der Stil Ludwigs XIV. mit seinen barocken, schweren Ornamenten und seiner reichen Vergoldung war auffallend zurückgedrängt; selbst das Rococo und der sonst so beliebte Stil Ludwigs XVI. war unter den Pracht-

stücken der Möbelschreinerei unbedeutend vertreten. Um so auffallender und für die französische Willkür bezeichnend ist, daß ganz im Gegensatz die Sitzmöbel vorwiegend dem Rococo angehörten, sowohl mit ihren geschweiften Linien und ihren Vergoldungen, wie mit ihren Gobelinsüberzügen; diejenigen mit gerader Structur erschienen bloß wie zufällige Ausnahmen. Die übrigen Möbel, welche man Phantasiemöbel nennt, zeigten eben gar keinen Stil und keine Form; es sind Geschöpfe einer capriciösen Laune, Ueberreste des chinesischen Zopfes und meist so gebrechlich im Bau, so mager und dünn, daß man sie keinem Herrn, keiner Dame von einigem Gewicht zum Sitzen anbieten kann.

Also auch hier geht der Schein vor der Wahrheit und die Richtung auf den Luxus hin ist die vorwiegende. Wenn aber in irgendeinem Zweige der Kunstindustrie das ausgesprochen ist, so ist es bei der Gobelinsweberei der Fall. Wir wollen gegen die allerdings bewundernswürdige Ausführung, mit der bedeutende Gemälde der ersten Meister, und was es sonst sein mag, wiedergegeben werden, nichts einwenden; diese Gewebe wetteifern nicht selten an Sättigung und Feuer des Colorits mit den Originalen. Je mehr dies aber geschieht, je tiefer, kraftvoller, leuchtender die Farben, um so weniger ist diese Wanddecoration der heutigen Wohnung angemessen, um so eher zerstört sie die Gemüthlichkeit, die Ruhe, man möchte sagen den Frieden des Hauses. Sie findet daher keinen Boden im Volke, dem sie ohnehin wegen der außerordentlichen Kosten der Herstellung fern bleiben

wird, und es ist und bleibt eine künstlich in der Höhe gehaltene, auf falschem Princip beruhende Luxusindustrie, die ohne das gouvernementale Beispiel und ohne die gouvernementale Unterstützung zusammenfallen würde. Wir werden späterhin dieses Urtheil näher begründen.

So weit unsere Rundschau, die wenigstens hinreichen wird, um das Wesen des französischen Geschmacks und der französischen Kunstindustrie festzustellen und zu begreifen. Ein Eingehen auf das Detail, wozu sich ohnehin an anderer Stelle, wenigstens theilweise, Gelegenheit finden wird, müssen wir uns hier versagen. Selbst die Ausgeburten des Ungeschmacks, die sich in der französischen Abtheilung zahlreicher und großartiger fanden als irgendwo anders, wollen wir nur eben noch berühren, Möbel z. B., bei denen man das Holz anilinroth gefärbt, andere, bei denen man ihm den Anstrich von Malachit gegeben hatte, Sessel mit den Portraits des kaiserlichen Paares verziert, Kleider- und Tapetenstoffe mit dem gleichen Schmucke, — eine ganz ungeschickte und unschickliche Verzierung, die nur aus der Principienlosigkeit, aus der Unklarheit über das, was der hohen Kunst und was der Decoration gehört, hervorgegangen ist. Und so ließe sich vieles andere anführen.

Die französische Kunstindustrie ist fast gezwungen zu solchem Aberwitz ihre Zuflucht zu nehmen, weil bei ihrem Thun und Treiben die Motive sich erschöpfen. Gestaltet man die Dinge aus ihrem Zwecke und giebt man ihnen die Verzierung nach Maßgabe ihrer Gestalt, so verringert sich allerdings das Gebiet dessen, was dem

Künstler zur Verfügung steht, aber nicht auf Kosten der Schönheit, wie wir das z. B. bei den antiken Gefäßen sehen. Der Franzose dagegen setzt sich nicht allein zu oft über die Zweckmäßigkeit hinaus und giebt diese selbst völlig auf, er hängt auch seinen Schmuck, in dessen Wahl er sich vollkommen unbeschränkt fühlt, ganz nach Willkür an, ohne Rücksicht auf den Grundbau des Gegenstandes, ohne Rücksicht auf seine Gliederung. So ist ihm der Schmuck nicht herausgewachsen aus dem Gegenstande, wie das Laub aus dem Baume, wie die Blume aus der Pflanze, sondern er ist nur angehängt, und in der That, er ist ein bloßer „Aufputz", wie Pecht das Wesen der französischen Kunstindustrie ganz richtig bezeichnet, ohne daraus die Consequenzen zu ziehen. Will man ihre künstlerische Weise einen Stil nennen, so ist es ein Puppenstil. Putz, das ist der französische Geschmack im Leben wie in der Kunst. Seiner Zeit hat sich der Maler David alle Mühe gegeben, griechische Tracht und griechische Einfachheit einzuführen, aber die Pariserinnen verdarben ihm beständig den Spaß durch allen möglichen Putz, den sie der edlen, fließenden Gewandung hinzufügten. Er konnte ihr Muscadinwesen nicht ausrotten. Was würde er heute sagen, wenn er den herrschenden Japanismus der französischen Mode sähe? Schönheit, Geschmack, das kommt dabei gar nicht in Frage, das giebt es nicht mehr in der Mode. Man weiß, daß die schönsten Pariserinnen die Engländerinnen sind; bisher aber hat man jenen wenigstens die Palme im Geschmack gereicht und Pariserin und Geschmack waren zwei solidarisch verbundene Dinge. Diese Ehe

muß heute gelöst sein, wenn uns die Moden irgendeinen Schluß erlauben. Leider ist das mit der Kunstindustrie, die ja in Frankreich zur Mode geworden ist, fast ebenso der Fall; vom echten, wahren Geschmack scheint sie nicht minder verlassen zu sein.

9.

England.

England schreitet mit Frankreich an der Spitze der Civilisation; wir dürfen also in der Kunstindustrie jenes Landes ebenso wenig wie in der Frankreichs nationale Elemente erwarten, wie wir sie in Rußland, Scandinavien und sonst gefunden haben. Wie die mit völliger Sachkenntniß und großem Geschick arrangirte englische Abtheilung des Musée de l'histoire du travail erkennen ließ, hat es dergleichen künstlerische Elemente in England auch nie gegeben, wir müßten denn etwa in den ältesten Zeiten die emaillirten Schmucksachen aus vorchristlicher und angelsächsischer Periode dazu rechnen oder die verschlungenen Ornamentationen der altchristlichen Kunst Irlands, die übrigens auf der Smaragdinsel nur ihre höchste und blühendste Ausbildung erhalten haben. Auch die ornamentalen Motive des Elisabeth-Stils, einer Abzweigung der Barockrenaissance in der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts, sind in Wurzel und Charakter durchaus keine Eigenthümlichkeit Englands, obwohl die Engländer sie gern als national betrachten. In der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts schien

wenigstens die Thon- und Porzellanfabrikation Englands durch Wedgwood und Flaxman einen eigenen Anlauf nehmen zu wollen, indem sie es war, die zuerst und mit Energie sich auf die Nachahmung der antiken Thongefäße und antiker Kunst warf, allein es sind alsbald die anderen Länder gefolgt. Was dabei die Specialität Wedgwoods war, das ist noch heute Specialität dieser Fabrik geblieben und nicht national geworden.

So können wir ganz im Allgemeinen sagen, England hat nie eine nationale Stellung in der Kunstindustrie eingenommen, was die künstlerische Seite betrifft; es hat sich stets dem herrschenden Geschmack der europäischen Civilisation angeschlossen und ist getreu seinen Wandlungen gefolgt. Wenn es Erfolge errang, so waren dieselben entweder so einseitig und so speciell wie die Wedgwoods, oder sie beruhten auf verbesserter Technik wie beim Krystallglas. Im neunzehnten Jahrhundert war England selbst in den Ruf gekommen, als ob der Geschmack gar nicht bei ihm zu Hause sei, als ob es, wo künstlerische Bildung und Verzierung in Frage käme, die französische Weise plump imitire, am liebsten aber, bloß an das Praktische und Solide denkend, allem Schmucke ganz und gar entsage.

Auf der ersten großen Weltausstellung von 1851 zu London bestätigte sich dieser Ruf vollkommen, und wie die französische Industrie durchaus die Richtung auf den Luxus zeigte, so trug die englische den Charakter des Praktischen bis zur brutalen Nüchternheit. Wo sie wirklich mit Schmuck glänzen und Prachtstücke schaffen wollte, da hatte sie die damals herrschende, an sich schon ge-

schmacklose Weise der Ornamentation aufs äußerste übertrieben. So reichte nichts in dieser Art heran an die gärten- und wiesenbedeckten Teppiche von Kidderminster, nichts an die großen silbernen oder silberplattirten Gefäße von naturalistischer Bildung. So äußerst niedrig auch auf jener Ausstellung der Stand des allgemeinen Geschmackes sich erwies, so stand England doch in dieser Beziehung an der Spitze der civilisirten Staaten von unten her gerechnet.

Seitdem sind siebzehn Jahre verflossen, eine kleine Zeit für eine künstlerische Wandlung, wenn man bedenkt, daß, um zu solchem Ziele zu kommen, eigentlich eine neue, eine andere Generation von Künstlern geschaffen werden muß — siebzehn Jahre sind verflossen und heute, seit man auf der zweiten Pariser Ausstellung die Staaten wieder neben einander sah, streiten die Kenner darüber, wem der erste Rang im Geschmacke oder in der Kunstindustrie gebühre, England oder Frankreich. Schon dieses Factum, sollte selbst der Sieg noch auf der letzteren Seite liegen, die Einholung des ungeheuren Abstandes von damals, ist ein außerordentlicher Erfolg, den England seinen energischen Bemühungen um seine Kunstindustrie durch Verbesserung und Vermehrung seiner Zeichenschulen, durch Gründung des South-Kensington-Museums und sonstige Mittel, wie das ja heute allgemein bekannt ist, verdankt. Es ist ein Erfolg, der durch intelligentes Bemühen, durch klares Verständniß der Ursachen und der Wirkungen, der Mittel und der Ziele erreicht ist. Diesen Ursprung verläugnet auch die englische Kunst in ihrem heutigen Zustande nicht.

Es versteht sich von selbst, daß, wenn man zwischen der französischen und englischen Kunstindustrie eine Parallele zieht, man nicht die äußere Ausdehnung vergleichen kann. Frankreich hat das zwei Jahrhunderte alte Monopol über den Weltmarkt des Luxus für sich; es liegt also in der Natur der Sache, daß es, wenn es sein muß — und es war der Fall auf der Ausstellung — mit zahlreicheren wie kolossaleren Leistungen auftreten kann; ohnehin hatte es sich ja, was den Raum betrifft, den Löwenantheil zugeschrieben. Frankreich wird zugleich, um den Anforderungen des Weltmarktes nachzukommen, von einer zahllosen, sich immer erneuernden Schaar Künstler unterstützt, während ein Staat wie England, der die Concurrenz im Geschmack aufnimmt, sich diese Künstlerschaar erst bilden muß. Trotz diesem von Haus aus vorhandenen Mangel künstlerischer Kräfte ist das Factum bemerkenswerth, daß der englische Geschmack sich nicht bloß gebessert hat, sondern daß die Ausfuhr seiner Kunstindustriegegenstände seit dem Beginn jener Bemühungen sich um das Doppelte, sogar um das Dreifache gehoben und selbst ihren Weg nach Frankreich hinein gefunden hat. Mag dies immerhin durch den englisch-französischen Handelsvertrag mit ermöglicht sein, so kann hier, wo Kunst und Geschmack das erste Wort reden, im Kampfe mit Frankreichs stärkster Seite doch nur die künstlerische Güte der Gegenstände selbst den Ausschlag gegeben haben.

Die künstlerische Beschaffenheit ist es allein, welche den Punkt der Vergleichung bildet, und den Maßstab der Beurtheilung können wir nur in dem quantitativen

Verhältniß des Guten zum Schlechten in den Ausstellungen beider Länder finden. Mit diesem Maßstab messend, nehmen wir keinen Anstand unsere Meinung dahin auszusprechen, daß in der französischen Ausstellung das Schlechte, Verkehrte und Mißlungene dem Schönen und Gelungenen weit zahlreicher und auffallender beigemischt war als in der englischen. Immerhin könnte das nur einer geschickteren Leitung und einer verständigeren Auswahl zu verdanken sein, denn beide ruhten für England mit in den Händen der Leiter des Kensington-Museums. Wir lassen den Vorrang darum auch ganz dahingestellt sein, und wollen uns nur bemühen das Wesen, den künstlerischen Charakter der englischen Kunstindustrie, wie ihn die Ausstellung zu erkennen gab, darzulegen; dieser Charakter läßt sich leichter durch den Gegensatz der französische Weise erkennen.

Den künstlerischen Charakter der französischen Industrie haben wir darin gefunden, daß sie sich in allen Stilen, in aller Technik, in allen Aufgaben leicht zurechtfindet, daß sie mit eben so viel Willkür wie Leichtigkeit und Gewandtheit die Elemente aller Stile passend oder unpassend zu benützen und zusammenzustellen weiß und dabei den specifisch französischen Stilarten, deren Haupteigenschaft die Willkür ist, in Verbindung mit dem Naturalismus den Vorrang verleiht, daß sie alle diese Elemente nur benützt, den Gegenstand gewissermaßen aufzuputzen und ihm ein äußeres Ansehen zu verschaffen, endlich, daß ihr Ziel nicht die Schönheit, sondern die Neuheit, die Piquanterie, die Mode ist. Das Grundfalsche und Unkünstlerische eines solchen Verfahrens

konnte nur so lange verborgen bleiben, so lange die Gedanken vor dem Geschmacke Halt machten, weil man ja über denselben nicht disputiren könne. Richtete man aber sein Nachdenken auf diese Dinge, so mußte man finden, daß auch hier vernünftige Principien herrschen, daß auch hier der Willkür Schranken gesetzt sind und die Zweckdienlichkeit und das Material dem Künstler allerlei Bedingungen und Gesetze vorschreiben, von denen er sich nicht losmachen kann. In der That fand man denn auch diese Gesetze in der Ornamentation und der Kleinkunst classischer Kunstepochen und bei Völkern von unverdorbenem Kunstgefühl vollkommen in Uebung, und man brauchte sie von ihren Meisterwerken nur abzulesen und ihre Anwendung zu lernen.

Das war es, was sich diejenigen englischen Künstler und Kunstverständigen sagten, welche es unternahmen, eine Reform in ihrer heimischen Kunstindustrie herbeizuführen. Folgerichtig mußte die Kunstweise, die daraus hervorging, sich der modern-französischen direct entgegenstellen, denn die Principien, von denen man ausging und die in der Sache begründet lagen, setzten wahre und bleibende Schönheit an die Stelle der Mode und der Neuheit, sie verlangten stilistische Umwandlung der Naturformen statt der Imitation ihrer zufälligen Erscheinung, sie verlangten Construction, Bau und Gestaltung nach Zweck und Stoff, sie verlangten Beobachtung der Fläche und ihrer Eigenthümlichkeit, vernünftige Verwendung des Reliefs und seiner verschiedenen Arten, alles Anforderungen, die der französischen Willkür schnurstracks zuwiderliefen oder um die sie sich nicht be-

kümmert hatte. Alle diese Dinge lagen auch dem Zeichenunterrichte des französischen Künstlers, bei dem es nur auf Leichtigkeit der Hand ankommt, völlig fern; in den englischen Schulen dagegen mußte und sollte grundsätzlich auf ihr Verständniß und ihre Anwendung hingearbeitet werden. Der englische Künstler mußte wissen, was er that und warum er es that.

Man kann sagen, auf diese Weise ist nur ein verständiges, kein freies Kunstschaffen möglich, und der Schwung der Phantasie bleibt gebrochen. Es ist für den Anfang jedenfalls etwas wahres an dieser Bemerkung. Einmal aber der Principien durch Uebung Meister geworden, wird der Künstler sich mit ihnen ganz in derselben Freiheit bewegen, wie sie der französische Künstler genießt, der, bei aller seiner Willkür, ja doch auch nur gegebene Kunstelemente zur Verfügung hat. Ja es wird sich zeigen, daß der nach jenen Principien schaffende und stilisirende Künstler viel freier ist, denn es ist die einzig mögliche Art uns alle Nachahmung überflüssig zu machen, uns von aller Kunstvergangenheit unabhängig zu stellen und so nach und nach uns einen eigenen und uns wahrhaft angehörigen Stil zu schaffen, wie alle Epochen ächter Kunst ihn besessen haben.

Hat die englische Kunstindustrie dieses Ziel bereits erreicht? Hat sie einen eigenen Stil geschaffen, in dem sie sich mit voller Freiheit bewegt? So weit ist es allerdings noch nicht gekommen, aber man kann wohl sagen, daß der Weg dahin betreten oder wenigstens gefunden ist und daß, wenn er nicht wieder verlassen wird, das Ziel erreicht werden dürfte. Niemand, der in der Ausstellung

aus den Räumen der französischen Abtheilung in die Englands eintrat, konnte den außerordentlichen Unterschied übersehen, den der Gesammteindruck darbot, und wenn er nicht allen künstlerischen Verständnisses bar war, so mußte er sich sagen, daß er nicht aus dem Guten in das Schlechte, aus dem Reichthum in die Armuth hinübertrat, sondern daß sich hier zwei verschiedenartige Kunstanschauungen einander gegenüber standen. Ja wir haben Künstler sagen hören, daß man mit diesem Schritt aus einem glänzenden, aber wilden Traume erwachte und sich in das Land der Kunst versetzt sah. Wir wollen dieses für England so glänzende Urtheil dahingestellt sein lassen, sicher ist aber, daß der allgemeine Eindruck der englischen Abtheilung nicht bloß einen Gegensatz gegen Frankreich bildete, sondern auch in sich harmonisch war. Was noch von alter Weise und selbst von französischer Imitation darunter war, erschien fast wie aus einer anderen Welt. Möglich, daß dieses, was hier in Paris vereinzelt auftrat, in England selbst und im bürgerlichen Gebrauch noch die Oberhand hat, ja wir glauben selbst, daß das zum guten Theil richtig ist, aber es genügt für die Sicherheit des Erfolges, daß die Spitzen der Kunstindustrie, welche sich auf einer Weltausstellung zusammenfinden, bereits mit solcher Energie die Bahn der Reform betreten haben.

Wenn wir gesagt haben, daß der Gesammteindruck ein harmonischer war, so soll damit nicht gemeint sein, daß die Nachahmung eines bestimmten Stiles vorherrschend sei und den Grundcharakter bezeichne. Gerade das ist nicht der Fall; wohl aber sind die verschie-

denen classischen Stile gerade dort studirt und benützt worden, wo sie besonders Ausgezeichnetes und Richtiges geleistet haben, daß man es eben nicht besser, nicht richtiger und reiner treffen kann. Diese Reinheit und Richtigkeit, die Harmonie der Formen und Verzierungen mit dem Zwecke oder der Idee, die Uebereinstimmung derselben mit dem Material, das ist, was allem wieder den Charakter der Gemeinsamkeit, des aus einem Geist Geschaffenen aufdrückt. So ist es gekommen, daß z. B. die englischen Gläser durchaus Formen zeigen, die auf dem Studium der antiken wie der Renaissancegefäße beruhen, während die Teppiche, überhaupt alle Flächenornamentation, vor allem das Studium der orientalischen Decoration erkennen lassen, andere Gegenstände wieder sich an mittelalterliche Weise anlehnen, ohne sie eigentlich zu imitiren.

Von dieser letzteren Art sind ganz besonders die geschmiedeten Eisenarbeiten, welche Hart and Son, Skidmore u. A. ausgestellt hatten, interessant und lehrreich. Es sind Gitter, bekrönende Blumen, größere und kleinere Geräthe, Schlösser und Thürbeschläge u. s. w. Hier sieht man, wie die Gestaltung und Ornamentation förmlich durch den Schlag des Hammers bedingt ist, und weil eben das die Eigenthümlichkeit der gothischen Eisenarbeiten des Mittelalters war, so ist die Uebereinstimmung wie von selbst gekommen; zugleich ist hiermit der Weg gefunden, wie man in der Wiedererweckung eines alten Kunststils originell bleiben kann und nicht als Sclave der Imitation verfällt. Aehnliches läßt sich von den Messingarbeiten derselben Fabriken sagen, die,

ebenfalls den mittelalterlichen Formen sich nähernd, ein ausgezeichnetes, stilvolles und zugleich billiges Kirchen- und Hausgeräth abgeben. Es ist sogar noch in ausgedehnterer Weise, als es im Mittelalter Brauch war, Verzierung mit farbigem Email und Niello hinzugefügt.

Wenn einer der englischen Kunstindustriezweige auf einem verständigen Principe beruht und eben dadurch sich glänzender künstlerischer Resultate rühmen kann, so ist es das Glas. Vor wenigen Jahren schätzte man das englische Krystallglas nur um des Materials willen, um dessentwegen es schon seit dem vorigen Jahrhundert berühmt war. Damit allein konnte es aber in der gegenwärtigen Geschmacksbewegung nicht bestehen und es mußte etwas geschehen, ihm eine künstlerische Grundlage zu geben. Anstatt aber wie die Böhmen sich auf gefärbtes Glas einzulassen oder wie die Venezianer auf das alte geblasene Glas oder wie die Franzosen es porzellanartig zu bemalen, gründeten die Engländer die Ornamentation auf die Eigenschaften, die im Krystallglas liegen, die prismatische Farbenbrechung bei krystallinischer Schleifung, auf seine Transparenz und den Reiz der eingeschliffenen Ornamente, wie ihn die ächten Krystallgefäße des sechszehnten Jahrhunderts zeigen, und zugleich legten sie der Formenbildung die antiken und die Renaissancegefäße zu Grunde. Indem sie nach jeder dieser Seiten hin das Höchste zu leisten trachteten, die höchste Eleganz der Form, die reinste und schönste Zeichnung der eingeschliffenen oder geätzten Verzierungen, seien sie nun ornamental oder figürlich, endlich das wundervollste, wechselnde Farbenspiel erstrebten, haben

sie einen Industriezweig geschaffen, der von seiner ästhetischen Seite sich geradezu ideal herausstellt, so in sich vollkommen fast wie einst zu Athen die Fabrikation der Thongefäße. Und auch hier ist ein Fabrikant wie der andere, daß man nicht weiß, wem der Preis gebührt.

Weniger entschieden tragen diesen Charakter der Reform die Porzellane und die übrigen Thongefäße Englands. Eine wichtige Neuerung ist allerdings von England mit Entschiedenheit verfolgt, das ist die Aufnahme der Fayencen nach Art derjenigen des sechszehnten Jahrhunderts. Wegen der Schwäche des Materiales ist für die Praxis damit allerdings kein großer Vortheil gewonnen, indessen ist der mattherzigen, glatten Eleganz des modernen Porzellans gegenüber doch durch diese Fayencen eine kräftige und mehr künstlerische Farbenstimmung angeschlagen, die wenigstens für die Luxuskunstindustrie als ein Gewinn zu betrachten ist. Nach einer Seite hin wird die moderne Fayenceindustrie auch für die Praxis nicht ohne Bedeutung bleiben, das ist in Bezug auf Wand- und Fußbodenverzierung durch Thonfliesen, die theils glasirt, theils unglasirt, theils farbig, theils einfach verziert sind. In Zeichnung und Farbe ist hier wiederum mit richtigem Gefühl der vollkommen angemessene Weg betreten und bereits schöne Resultate erzielt, die an mittelalterliche und besonders mittelalterlich-orientalische Motive erinnern, ohne sie zu copiren. Was das Porzellan betrifft, so haben die englischen Fabrikanten die kalt elegante Weise, welche das Porzellan im neunzehnten Jahrhundert angenommen hat, nicht verlassen, aber Minton, Copeland und ihre Genossen

bemühen sich wenigstens, diese Glätte und Eleganz, welche dem bisherigen Modegeschmack und dem modernen Salonstil so ausnehmend entsprach, mit der höchsten Feinheit und Zierlichkeit zu verbinden. Sie halten die Ornamente von Tellern und anderem Geschirr so delicat wie möglich und überlassen die in Farben und Massen schwerere Ornamentation den Fayencen. Es ist wenigstens Vernunft in diesem Verfahren. Auf beides, auf Fayencen und Porzellan, sowie auch auf das englische Glas kommen wir später in anderem Zusammenhange wieder zurück.

Auch die Möbel auf der Ausstellung hatten keineswegs mit vollkommener Entschiedenheit die neue Bahn betreten, denn es fanden sich unter ihnen sogar Imitationen der französischen Phantasiemöbel, so wie andere in dem eleganten modernen Salon- und Polsterstil mit geschweiften Linien, so wie auch einige schwergebaute Credenzen, die ebenfalls nach französischer Imitation aussahen. Die Mehrzahl schlug aber doch den neuen Weg ein und darunter eine größere Anzahl Sitzmöbel verschiedener Fabrikanten mit außerordentlichem Glück, einfach gebaute, würdevoll und angemessen verzierte Sessel, so in Einklang mit Zweckmäßigkeit und Material, als ob sie gar nicht anders sein könnten, wie sie sind. Das sind genau die Muster, wie sie ein mit echtem und edel-einfachem Geschmack ausgestattetes Wohnzimmer unserer wohlhabenderen Classen bedarf und wie sie sich auch billiger für das bürgerliche Haus herstellen ließen. Neben ihnen zog in der englischen Möbelabtheilung eine Anzahl Prachtstücke die Augen der Kenner auf sich,

Kasten, Etagères u. s. w. von Ebenholz oder von braunem, gelblichen und lichtem Holz, mit eingelegten farbigen Hölzern, Elfenbein und anderen Materialien, einfach construirt, mit bescheiden vortretenden Gesimsen und Gliederungen und doch durch die schöne Zeichnung, durch die harmonische Zusammenstellung der Farben, durch die vollendete Arbeit von eben so nobler wie prachtvoller Wirkung; es waren in ihrer Art vollkommen gelungene Kunstwerke, die ihren Meistern Jackson and Graham, W. and J. Hunter, Howard and Son die höchste Ehre machten.

Auch die Ausstellung der Teppiche und sonstiger gewebter Stoffe zur Ausstattung der Wohnung war noch hier und da durch Muster von alter abgeschmackter Art entstellt. Weit überwiegend aber waren diejenigen Fußteppiche, welche sich direct an die orientalische Weise der Indier und Perser anschließen oder welche mehr ein nach mittelalterlicher Art stilisirtes einfaches, flach gehaltenes Muster über die Fläche vertheilen, mit Hinzufügung der entsprechenden Bordure; doch sind uns keine so auffallend schönen Beispiele vorgekommen, wie wir sie auf der Dubliner Ausstellung gesehen haben. Ueberschlägt man aber das Ganze und vergleicht man eine besondere Ausstellung, z. B. die von Kidderminster, mit dem, was man vor zehn und zwanzig Jahren unter diesem Namen sah, so ist der Umschwung des Geschmackes und des Fortschrittes, der gemacht worden, ein außerordentlich großer.

Weit glänzender noch erscheint im gleichen Sinne das Resultat, soweit wenigstens die Ausstellung erkennen

ließ, bei den Tapeten und ähnlicher Wandverzierung. In keinem Zweige der Kunstindustrie, soweit wir aus der Ausstellung selbst schließen dürfen, ist wohl die englische Reform mit größerer Entschiedenheit aufgetreten, in keinem aber auch zeigt sie ein glücklicheres und gelungneres Resultat. Während die französischen Tapeten, wenigstens alle diejenigen, die höhere Ansprüche machen, in dem Gegenstande und der Vollendung des Dargestellten das Ziel der Aufgabe suchen und sich darin bis zu reichen Landschaften versteigen, beabsichtigen die Engländer weiter nichts als die der Bestimmung der Wände im Zimmer angemessene decorative Wirkung und sie beschränken daher die Muster auf Ornamente. In dieser allein richtigen Art aber, die anscheinend die bescheidnere ist, haben sie so vollendete, so reiche Werke, von so schöner und prachtvoller Wirkung geschaffen, daß die glänzendsten französischen Arbeiten dagegen grau und reizlos erscheinen. Wir begnügen uns an dieser Stelle damit das Factum zu constatiren, da wir weiter unten ausführlicher davon zu reden haben werden. Am wenigsten entschieden tritt wohl die Reform in den Goldschmiedarbeiten der Engländer auf. Hier sehen wir allerdings manche neue Wege versucht, wir sehen das Email verschiedentlich und nicht ohne Glück aufgenommen, wir sehen, daß die reizenden Goldschmiedarbeiten der Indier, ihre Emails und Goldtauschirungen nicht ohne Einfluß geblieben sind, wir sehen ferner, daß ein bedeutenderes Gewicht auf die elegante Durchbildung der Gefäßformen und angemessnere Verzierung gelegt ist und daß antike und Renaissancegefäße zum Muster

dienen, aber es erscheint das alles noch mehr wie ein Versuchen und Herumschwanken, denn wie ein bewußtes Beschreiten einer neuen Bahn. Es finden sich auch Rococoformen genug untermischt, naturalistische Bildungen und jene willkürlichen Zusammenstellungen nach Art der Franzosen, und besonders gilt dies von den größeren, höheren Kunstwerth beanspruchenden Werken, die theils zum Luxus, theils zu bestimmten Ehrengeschenken oder ähnlichen Zwecken gearbeitet sind. Grade auf diese, so viel Mühe, Arbeit und Kunst auch an sie verwendet ist, möchten wir den geringsten Werth legen, sie sind aber leider nicht ohne Bedeutung.

Denn es scheint, als ob die englische Reform nach zwei Seiten hin auf großen Widerstand stößt. Die eine bilden eben diese Prachtgeräthe, für welche eine echte stilvolle Kunst, ein wahrer Geschmack zu bescheiden, zu einfach ist, um den anspruchsvollen modernen Begriffen von Pracht und Glanz entsprechen zu können. Die andere Seite ist die entgegengesetzte, der Bedarf des gewöhnlichen Bürgerhauses, wo die Schablone in hergebrachter Weise billiger arbeitet, als jegliche Neuerung es einstweilen zu leisten vermöchte. Und in England zumal, im englischen Wohnhause ist man conservativ und herrscht das Herkommen. Es ist bekannt, wie hier die Anlage der Zimmer, ihre Ausstattung, die einzelnen Möbel, ihre Form und ihr Material selbst nach Bestimmung des Raumes herkömmlich vorgeschrieben sind, und so stößt die Reform gerade hier, wo sie anfangen und enden soll, auf einen zähen Widerstand. Das ist auch der Grund, warum wir nicht glauben, daß die

Zustände in England (vielleicht mit Ausnahme des Glasbedarfs) schon vollkommen dem günstigen künstlerischen Eindruck entsprechen, den die englische Abtheilung in der Pariser Ausstellung machte. Finden doch die Bemühungen des South-Kensington-Museums, dem wohl der Erfolg in erster Linie zuzuschreiben ist, in England selbst und zwar bei einflußreichen Männern so wie in der Presse bedeutenden Widerstand, der allerdings wohl theilweise in Persönlichkeiten, theilweise in verkehrter Anlage und Leitung der Zeichenschulen seinen Grund hat. Ja der Ruf dieser Anstalt, wenigstens die Anerkennung ihres Verdienstes ist größer im unparteiisch beobachtenden Ausland als in England selbst.

10.

Oesterreich.

Wir haben jetzt die andern Länder der modernen Civilisation durchwandert und kommen nun zu uns selber, zu Oesterreich. Nach der Rundschau gelangen wir zur Selbschau und wollen diese Selbstschau halten offen und ehrlich, einzig die Sache im Auge, deren Bestes wir nur durch Selbsterkenntniß und Selbstgeständniß fördern können.

Wir sind nicht geneigt zu loben, was nicht lobenswerth ist, aber wir glauben Unrecht zu thun, wenn wir nicht sagen wollten, daß der Gesammteindruck der österreichischen Abtheilung — von unserem, dem kunstindustriellen Standpunkt aus, von dem wir einzig reden — ein keineswegs ungünstiger war. Die Ursache lag theilweise wirklich in der Trefflichkeit, dem hohen Interesse, in der Massenwirkung oder in der Eigenthümlichkeit der Gegenstände, andrerseits aber auch in einem durchaus nicht mißlungenen Arrangement, das im Großen und Ganzen seinen Zweck erfüllte und nach seiner Vollendung jene harten Urtheile nicht verdiente, welche die wilde Unruhe des ersten Monats, da noch Alles im Werden war, hervorgerufen hatte. Man brauchte nur einen Vergleich

mit den benachbarten Abtheilungen, zumal mit denen von Nord- und Süd-Deutschland anzustellen, um hierüber jeden Zweifel schwinden lassen; unseres Wissens hat sich auch das allgemeine Urtheil, selbst derer, die Rivalen waren und Neider hätten sein können, dahin festgestellt. Wir waren in Paris und anderswo oft genug Zeugen solcher Aeußerungen der Anerkennung von der unbefangensten Art.

Im Einzelnen hätten wir freilich manches anders, manches besser und vortheilhafter arrangirt, manches günstiger vor die Augen gestellt gewünscht. Zu diesem gehören die nationalen Elemente der Kunstindustrie, die Oesterreich gerade so besitzt wie Rußland, wie Spanien, Grichenland und andere Länder. Wir meinen hier insbesondere aus den südlichen und östlichen Gegenden die gestickten Gewänder, die Röcke von dicker Wolle mit ihrer reichen Verzierung, die Leinwandhemden, Schürzen und andere Costümstücke mit ihren farbigen Stickereien in alten originellen Mustern, ebenso die mannigfachen Thongefäße aus dem Volksgebrauche mit antiken oder orientalischen Formen, sodann mancherlei Arbeiten in Leder und Metall, und endlich jene buntfarbigen, effectvollen Wolldecken aus den südlichen Donau-Provinzen, eine Weberei des Hauses und für das Haus, mit ihrer einfachen und doch so reichen und angemessenen Ornamentation.

Anderswo, zumal in der russischen Abtheilung und selbst in der rumänischen, gut arrangirt und vor das Auge gestellt, haben sie die Aufmerksamkeit der Kenner und Kunstfreunde auf sich gezogen, schnellen Absatz ge-

funden und selbst die rohesten Thongefäße, die der ungebildetsten Volkshand entsprungen und mit den unsichersten ornamentalen Linien umzogen waren, trugen im Moment ihr „Vendu“ und die Namen berühmter Männer und selbst der Museen als Käufer angehängt. Wir haben nicht gesehen, daß diese Ehre den zerstreut aufgehängten und aufgestellten Arbeiten aus Oesterreich, die an sich nicht minderes Interesse boten, vielfach zu Theil geworden sei. Das fremde Interesse hätte vielleicht dazu beigetragen, auch die heimische Aufmerksamkeit mehr auf diese Gegenstände zu lenken, die eine Fülle schöner und originaler Ornamente und interessanter Formen in sich tragen. Und heutzutage, wo man auf der Jagd nach Ornamenten und Mustern ist, wo gerade die originalen, selbst fremdartigen Muster in Mode kommen und bald kaum mit Gold zu bezahlen sein werden, ist eine solche Quelle eine große Sache.

Erschien diese interessante Seite der österreichischen Kunstindustrie ein wenig vernachlässigt, so stellte sich die andere, die moderne, welche mit der Civilisation Schritt hält, in mancher Beziehung sehr vortheilhaft dar. Es wäre ungerecht, hier, was die Ausdehnung, die Kolossalität der Leistungen und die Höhe ihrer Preise betrifft, einen Vergleich mit Frankreich ziehen zu wollen; in dieser Beziehung hat Frankreich den Jahrhunderte alten Weltabsatz, die angesammelten Kapitalien, den Zusammenfluß reicher, luxusbedürftiger Fremden und eine Bevölkerung voraus, welche die hier in Rede stehenden Dinge besser schätzt und höher zu zahlen geneigt ist. Der richtige Standpunkt der Beurtheilung, für uns wenigstens, ist

allein der künstlerische Werth der Arbeiten im Vergleich zu dem, was die Absicht war und was das Vermögen des Landes nnd der Bevölkerung erfordert. Die Ausstellung der modernen österreichischen Kunstindustrie trug nicht den Charakter, als sei sie für den höchsten Reichthum der Welt geschaffen, sie wendete sich vielmehr an die vermögenden und gebildeten Mittelclassen; von diesem Standpunkt aus betrachtet, hatten wir viel Gutes anzuerkennen, neben dem Guten sahen wir aber auch vollkommen Mißlungenes und Verkehrtes.

Wenn man die österreichische Ausstellung mit derjenigen der nächsten Nachbarstaaten und Rivalen, mit den Zollvereinsländern, mit der Schweiz, Belgien u. s. w. verglich, so sprang Eines klar in das Auge. Wir sahen ein frisches, originelles und Hoffnung erweckendes Leben, wenn nicht strömen, doch quellen. Das Beste, was wir geleistet haben, ist unser eigen in Erfindung oder Richtung und ist unabhängig vom französischen Geschmack, dem die genannten Nachbarstaaten sich zumeist auf Gnade und Ungnade ergeben haben; ja es stellt sich wohl selbst dem französischen Geschmack mit bewußter Absicht entgegen und schließt sich, obwohl ganz selbstständig, jener reformatorischen Richtung an, welche von England ausgegangen ist, gestützt auf das österreichische Museum, wie die englische Reform ihren Grund und Halt im South-Kensington-Museum besitzt.

Zufälliger Weise traten diese guten und lobenswerthen Leistungen so vor, daß sie fast den Charakter der Ausstellung bedingten, und darum erschien diese theilweise besser als die Industrie selber eigentlich ist, denn

in der That stehen diejenigen Fabrikanten und Künstler, welche mit Entschiedenheit den neuen und künstlerischen Weg betreten haben, in der Menge noch vereinzelt da. Man kann sie leicht übersehen und nennen. Andererseits muß man aber auch, um völlig gerecht zu sein, zugestehen, daß es Zweige der Kunstindustrie giebt, die ganz ungenügend auf der Ausstellung vertreten waren und alle Jahre in der That Besseres leisten, als dort in Paris zu sehen war.

Dies gilt z. B. von der Möbelschreinerei, die in Wien, von den ersten Architekten und ihren Schülern unterstützt, wirklich treffliche und gelungene Arbeiten zu liefern vermag, sowohl für die reichsten Aufgaben, wie für die bescheidenen und einfachen. Die ersten Namen Wiens aber auf diesem Gebiete glänzten durch ihre Abwesenheit, und was in Paris sich eingefunden hatte, mochte guten Willen gehabt haben, aber dem Willen entsprach ein gänzlicher Mangel an Geschmack und Selbstkenntniß. Der allgemeine Eindruck der österreichischen Möbel war beklagenswerth; sie konnten sich nicht einmal mit denen von Mainz, Stuttgart und aus Baden messen. Die Sucht originell zu sein hatte gar merkwürdige Dinge, über die wir öfter haben staunen hören, hervorgerufen. Einzelne Gegenstände, die sich allenfalls ansehen ließen, konnten leider den ungünstigen Gesammteindruck nicht aufheben. Dieser Tischlerei beweglicher Gegenstände gegenüber erschien die Markert'sche Fabrik von Thüren und Fußböden, so sehr sie auf das Praktische ausgeht, doch auch künstlerisch durchaus anerkennenswerth und des Rufes würdig, dessen sie sich erfreut.

Einen um so vortheilhafteren Eindruck machte dagegen alles dasjenige, was an gewebten Stoffen zur Ausstattung des Hauses und der Wohnung dient, die Fußteppiche, Decken, Vorhänge, Möbelstoffe in Wolle und Seide. Kein anderer Zweig der Kunstindustrie zeigte mit solcher Entschiedenheit die neue Bahn betreten, welche der naturalistischen Blumendecoration der Franzosen und dem bisherigen, nunmehr veraltenden Geschmack die stilisirten und die orientalischen Flächenmuster gegenüberstellt und auf eine reichere Farbenwirkung ausgeht. Ja in einer Art können wir Oesterreich ohne alles Bedenken den ersten Preis der ganzen Ausstellung zusprechen. Der große orientalische Teppich aus der Ebergassinger Fabrik von Philipp Haas und Söhne, in Smyrnaer Art nach dem Muster eines alten persischen Teppichs im österreichischen Museum gewebt und für den Webestuhl von Hatzinger gezeichnet und arrangirt, war durchaus das erste Stück seiner Art; weder Frankreich, noch England, noch Persien selbst, welches den zweitgrößten Fußteppich geschickt hatte, konnte ein ähnliches Stück aufweisen, das sich mit ihm an Größe und Schwierigkeit der Arbeit, an Reichthum der ornamentalen Motive, an Harmonie und Reiz der zahlreichen, insbesondere bei Lampenlicht wunderbar zusammenfließenden Farben hätte messen können. Noch schwieriger fast wäre es gewesen, in der ganzen Ausstellung einen gewebten Stoff zu finden, der sich an Feinheit und Eleganz der Farbenwirkung mit jener Portiere vergleichen ließe, die, aus derselben Fabrik hervorgegangen und nach einem anderen Muster gleichen Ursprungs im österreichischen Museum gearbeitet, zu dem

gleichen Zwecke, nämlich für den kaiserlichen Salon im neuen Opernhause, bestimmt ist. Wie in diesen Einzelheiten, so konnte überhaupt auch an Vielseitigkeit der Erzeugnisse keine andere Fabrik der gesammten Ausstellung mit dem großartigen Etablissement von Philipp Haas und Söhne den Vergleich aushalten, da die fremden Fabriken alle mehr oder weniger es mit Spezialitäten zu thun haben. Um so anerkennenswerther ist es, daß es der Fabrik gelungen, in der Concurrenz der ganzen Welt auch in Spezialitäten den Preis davonzutragen. Auch die Möbel-, Vorhängstoffe und Tischdecken hielten sich mit stilisirten und modernen Mustern vollkommen auf der Höhe. Auch hier war mit Glück mehrfach die Richtung der orientalischen Ornamentation eingeschlagen, eine Richtung, welcher mindestens die nächste Zukunft für die Verzierung aller dieser Stoffe angehören dürfte.

Neben Philipp Haas nennen wir auf dem gleichen Felde Bujatti und C. Giani mit stilisirt gemusterten Seidenstoffen, letzterer mit vorwiegend kirchlicher Richtung, ersterer zugleich auch für den Geschmack des vulgus profanum arbeitend. Giani hat rückhaltslos die Bahn stilisirter Muster betreten mit vorwiegender Benützung mittelalterlicher Beispiele, und wir zweifeln nicht, daß der Erfolg ihm günstiger sein wird als die französische Jury, die in dieser neuen Richtung eine der französischen Seidenindustrie feindliche und drohende Concurrenz erblickt. Sein Hauptwerk, das große Antependium nach Zeichnung von J. Klein, ist eine fast unglaubliche Leistung als Werk der Jacquard-Weberei; aber der romanische Stil der Zeichnung, so schön sie auch ist, thut mit

seiner Strenge dem Erfolg bei dem großen Publikum jedenfalls Eintrag. — Selbst in Weißwaaren und Spitzen, die überall sonst, vereinzelte Beispiele in England ausgenommen, noch vom modernen Blumenstil beherrscht sind, ist in Oesterreich bereits stilisirte Zeichnung eingedrungen; Zeugen waren die Weißwaaren von Faber in Lettowitz und die große Spitzenstickerei von Fräulein Th. Mirani, beides nach Zeichnungen von Fr. Fischbach.

Die sonstige Wand- und Zimmerdecoration, vor allem die Tapeten, scheinen sich nicht Originalität genug zugetraut zu haben, um mit ihrer französischen Quelle in Concurrenz zu treten. Nur was die Papierdecoration betrifft, so zeigt die Knepper'sche Buntpapierfabrik nunmehr redlich das Bemühen, ihren eigenen unabhängigen Weg zu gehen. Auf dem Gebiete der eigentlichen Wanddecoration, wo die Engländer jedenfalls den Preis davongetragen haben, dürfen wir jene von Philipp Haas und Söhne ausgestellten großen Panneau's (gemalt von Sturm) für den kaiserlichen Saal im Opernhaus nicht übersehen, die mit großem Erfolge eine reizende Art der Decoration, Malerei auf geripptem Seidengrund, wieder ins Leben rufen. Nur Schweden hatte etwas Aehnliches in kleinem Maßstabe ausgestellt.

Reichlicherer Stoff, um ein Urtheil zu schöpfen, bietet sich uns dar, wenn wir zur übrigen Ausstattung des Hauses, zu Geräthen und Gefäßen übergehen. Hier ist es besonders, wo sich dem wirklich Ausgezeichneten das Verkehrteste und Mißlungenste zur Seite stellte und so diesen gemischten, aber aus der begonnenen Reform leicht

zu erklärenden Eindruck hervorbrachte, der wohl das Charakteristische an der kunstindustriellen Ausstellung Oesterreichs war. Mit einiger Genugthuung können wir zunächst der Bronzearbeiten gedenken. Wir dürfen hier freilich keinen Vergleich mit Frankreich ziehen, dessen Bronzeindustrie auf ganz anderen Bedingungen ruht. Die letztere ist wesentlich Luxusindustrie, das heißt, sie schafft vorzugsweise bloße Zier- und Kunstgegenstände und zwar im großartigsten Maßstabe; die österreichische dagegen schafft Gegenstände des Gebrauchs, wie Lustres, Leuchter, Kamingegenstände u. s. w. und sucht diese durch Schönheit und Eleganz der Form zu Gegenständen der Kunst zu erheben. Die französische Bronzefabrikation macht demnach aus der Kunst eine Industrie, die österreichische aus der Industrie eine Kunst. Freilich sind es nur wenige Namen, die, diesen vollkommen richtigen Weg einschlagend, ihren Industriezweig auf der Ausstellung vertraten, es sind vor allem Hollenbach mit größeren Arbeiten, Hanusch und Dziedzinski mit kleineren. Beide wissen sich der besten Künstlerkräfte zu bedienen, und so sind ihre Arbeiten mit allen von gleicher Art, die französischen nicht ausgenommen, durchaus mindestens auf derselben Höhe; ja wir unsererseits geben, was Schönheit und Reinheit der Formen betrifft (immer vorausgesetzt, daß wir Gleich mit Gleich zusammenstellen) den ihrigen den Vorzug. Neben Hanusch und Dziedzinski und in Verbindung mit ihnen müssen wir Seidans und Chadt's Emails nennen (Zeichnung von Stork), die mit eigenthümlicher Herstellungsweise allerdings nur ein schwaches Seitenstück zu den glänzenden emaillirten

Bronzen der Franzosen bilden. Immerhin sind sie ein glücklicher und gelungener Anfang.

Die kleinen Ziergegenstände und Geräthe in Bronze und verwandtem Material sind, nebst den Artikeln in Leder, eine berühmte Spezialität der Wiener Luxusindustrie, und sie waren auch ihrem Rufe entsprechend in Paris mit den bekanntesten Namen zahlreich und glänzend ausgestellt. Vergleicht man beide Industriezweige, den in Bronze wie in Leder, die sich merkwürdiger Weise zusammengefunden haben, mit den ähnlichen concurrirenden Erzeugnissen namentlich Deutschlands, so haben die Wiener unleugbar den Vorzug und verdienen vergleichungsweise ganz den Ruf, den sie genießen. Es ist darin ein gewisser Schick, eine Nettigkeit und Vollendung der Mache, eine gewisse elegante Adjustirung, außerdem, man kann sagen, Frische und Rührigkeit, was alles sonst nur dem Franzosen eigenthümlich ist und unwillkürlich das gewöhnliche Auge besticht. Wir können uns also den Erfolg dieser Gegenstände in der modischen Liebhaberei bei dem heutigen Stande des Geschmacks völlig erklären. Kunst aber, wirklichen echten Geschmack darf man dabei nicht suchen. Zumeist herrscht darin eine Verachtung gegen alle und jede Form, eine Rücksichtslosigkeit gegen die Vernunft, ein blühender Unsinn, daß man über das Desperate der Einfälle die Hände über den Kopf zusammenschlagen möchte. Wir haben gehofft, daß der so wichtige Industriezweig allmälig von dieser Seite her sich bessern werde, aber was wir in Paris gesehen, übertraf selbst alle unsere Wiener Beobachtungen. Kleinigkeiten mögen immerhin der Vernunft hohnlachen — es ist

das Recht des Kleinen — aber wie man einen Tisch aus einer großen Porzellanschale bilden kann, die man mit breitem Lederrand umzieht und der man einen mit Leder (als wäre er davon) völlig umzogenen Fuß und Ständer giebt, das ist doch durchaus die verkehrte Welt, denn man macht das Weiche und Biegsame zur Stütze des Harten und Unbiegsamen. Allerlei Metallgefäße haben wir gesehen von so absonderlichen Formen, daß wir absolut die Bestimmung nicht haben errathen können, andere, die von verschiedenem Geräth, von Tauen, widerhakigen Ankern u. s. w. so umgeben waren, daß man sie gar nicht anfassen konnte. Es thut wahrlich endlich noth, daß auch in diese Industrie, die sich mit dem schönen Namen der Phantasie schmückt, einmal ein vernünftiger Gedanke einkehrt und der innere Werth der äußeren Ausstattung entspricht.

Die Verbindung, die in diesen Fabrikaten Leder und Metall mit einander eingegangen sind, so daß man oft kaum weiß, was Leder, was Metall und ob nicht das Gold wirklich nur Chimäre ist, hat auch auf die höhere Buchbinderkunst zurückgewirkt. Die Prachteinbände für Albums, Diplome und dergl., die in Wien zahlreich und glänzend fabricirt werden, haben ihr eigentliches Material, das Leder, aus den Augen verloren; sie sind eben Prachterzeugnisse, zu deren Herstellung gar verschiedene Stoffe und gar verschiedenartige Arbeiter mitgewirkt haben. Die Wirkung mit Vergoldung, Bronze, Edelsteinen, Email, Elfenbein u. s. w. ist dann wohl eine glänzende, aber selten eine künstlerische und noch seltener eine der Sache angemessene oder zweckmäßige. Von dieser Art

sind die ausgestellten Arbeiten Girardets, der bis zu seinem Tode wohl als der Anfänger und Leiter in diesem Genre zu betrachten war, und mancher anderen, nur Rollinger ist mit feineren Bucheinbänden seinem Material und seiner Aufgabe treu geblieben und schließt sich dadurch den neueren Arbeiten der Franzosen auf diesem Gebiete an, die zu Grolier und seinen Zeitgenossen zurückkehren.

Das „Zu viel," das die österreichischen Prachteinbände kennzeichnet, trifft auch andere Zweige der Kunstindustrie, z. B. die Meerschaumarbeiten, welche zu Paris in geschlossener Phalanx und breiter Masse auftraten und darum in der Gesammtheit einen bedeutenden Eindruck hervorbrachten. In der That hat sich die simple Pfeifenschneiderei zu einer Art Kunst erhoben, aber sie ist weit über ihre Grenze hinausgeschossen. Die Pfeifen- und Cigarrenspitzen sind nicht mehr Gegenstände der Ornamentation und einer künstlerischen Gestaltung, sondern nur noch Postamente für die Entfaltung der blühendsten modernen „Denkmalwuth" aller Art im Kleinen. Monumentale Cigarrenspitzen und Pfeifenköpfe zu liefern, das scheint gegenwärtig die Aufgabe dieses Industriezweiges zu sein, den ein gesunder Kunstsinn wieder in seine Grenzen zurückführen muß.

Im Ganzen ist uns das „Zu viel" lieber als das „Zu wenig," eine ausgelassene Kraft kann man einschränken und zu tüchtigen Leistungen bringen, Mattherzigkeit, Fadheit, Langeweile, bleiben einigermaßen hoffnungslos. Leider können wir das „Zu viel" nicht auch von den österreichischen Goldschmieden und Juwelieren

sagen, die von der Weltconcurrenz fast gänzlich ausgeblieben waren, und was erschienen war, hatte keine Originalität, man müßte denn den böhmischen Granatenschmuck dafür ansehen. Zu nennen ist nur das Etablissement von Brix und Anders, aber diese Anstalt, aus welcher wir so manche vortrefflichen Kirchengefäße in mittelalterlicher Richtung haben hervorgehen sehen, hatte eine äußerst unglückliche Auswahl von stillosen Beispielen getroffen und bei Weitem nicht zahlreich und bedeutend genug ausgestellt.

Eben so wenig im Verhältniß zur Production des Landes schienen uns die Arbeiten in Thon und Porzellan zu stehn. Die Exposition der Drasche'schen Fabrik war allerdings großartig genug und ihre mehr künstlerischen oder kunstindustriellen Arbeiten in gut gebrannter Terracotta, vorzugsweise zur Zierde des Gartens bestimmt, genügten auch diesem Zwecke; wir hätten aber den figürlichen Compositionen, die ihrer Bestimmung gemäß feinere plastische Durchbildung nicht verlangen, anstatt dessen etwas mehr Frische und Phantasie gewünscht, selbst einen keckeren, flotteren Realismus, der hier wohl an der Stelle gewesen wäre. Glasirte Fayencen, in der Art der Minton'schen, zum Gartenschmuck bestimmt, vermißten wir.

Was das Porzellan betrifft, so kam es uns vor, als ob die Fabrik von Fischer und Mieg in ihrer Wiener Niederlage sich besser und reicher präsentirt, als es zu Paris der Fall war. Ihr Streben, mehr für die Mittelclasse zu arbeiten und die entsprechende Waare fein, nett elegant zu verzieren, ist ganz richtig und anerkennenswerth, nur sollte sie sich vielleicht weniger von der Mode

des Tages beirren lassen. Unerschütterlich seine eigene Stellung, man möchte sagen: der ganzen Welt zum Trotz, behauptete auch in Paris Moriz Fischer von Herend, und er thut vollkommen Recht daran. Moriz Fischer ist eine Spezialität und nach dazu eine sehr glückliche. Seine Eigenthümlichkeit sowie die Stellung, welche dieser ausgezeichnete Fabrikant, nicht in der österreichischen, sondern in der europäischen Porzellanfabrikation einnimmt, werden wir weiter unten ausführlich zu schildern haben.

Von allen Zweigen der österreichischen Kunstindustrie war für den heutigen Stand vielleicht keiner belehrender und charakteristischer vertreten als die Glasindustrie. Auch sie findet in Würdigung ihrer Weltbedeutung weiter unten eine ausführliche Besprechung, und so gedenke ich hier nur, um unser Bild zu vollenden, des allgemeinen Charakters. Die Menge der Fabrikanten stand trotz aller Meisterschaft vollständig auf dem alten und veralteten Standpunkt eines sehr gewöhnlichen, sehr niederen Geschmackes, nur eine Ausnahme war gemacht, diese aber gleich mit großem Glück und Erfolg.

Solche gelungenen Ausnahmen liefern uns den Beweis, daß ein frisches, vielversprechendes Leben erwacht ist; es kommt nur darauf an, daß Erfolg und rechte Einsicht die Uebrigen rasch genug zu gleichem Bestreben hinreißt. Wenn das geschieht, dürfte der österreichischen Kunstindustrie eine bedeutende Zukunft bevorstehen. Denn hier sind zwei Grundbedingungen vorhanden, die sich nicht überall finden. Zuerst lebt in den Bewohnern selbst — und ohne das wäre Alles umsonst — viel sinnliches Behagen und Vergnügen an schönen Dingen, an schöner

Existenz und dem Glanz der äußeren Erscheinung und Umgebung, zum andern giebt es hier aber reichliches Talent gerade in decorativer Richtung, ähnlich wie im Orient, was bei der Nähe und Verwandtschaft wohl erklärlich ist. Es ist aber nöthig, daß das Eine wie das Andere gebildet und geschult werde. Hoffen wir, daß die neue, alsbald zu eröffnende Kunstgewerbschule hierin das Bestreben des österreichischen Museums unterstütze und dem guten Willen der Industriellen bald die künstlerischen Kräfte liefere.

II.

Das Glas.

Nachdem wir die Länder der europäischen Cultur in ihren kunstindustriellen Schöpfungen und Eigenthümlichkeiten kennen gelernt haben, sei es uns nunmehr gestattet, von unserem gewöhnlichen Pfade abzuspringen und auf der Ausstellung den Weg der Ellipse, statt den der Radien, den wir bisher verfolgt haben, einzuschlagen. Der Gegenstand, den wir auf diesem Wege suchen und besprechen wollen, ist das Glas und zwar besonders das Krystallglas, da wir das geblasene Glas der Venezianer, ihre Mosaiken und farbigen Gläser bereits ausführlicher gewürdigt haben. Die Bedeutung, welche das Krystallglas gerade für uns, gerade für die österreichische Industrie besitzt, ist, wie bekannt, eine höchst bedeutende.

Es ist noch nicht so lange her, daß die böhmische Glasindustrie die erste der Welt war und das geschliffene Glas Böhmens in allen Welttheilen den Markt beherrschte. Es war auch schwer für ein anderes Land, in der Concurrenz dagegen aufzukommen, denn Böhmen besaß, außer der Technik, die Schule der Schleifer und Graveure, welche sich an der künstlerischen Bearbeitung

des echten Krystalls, die einst zu Prag blühte, herangebildet hatte und auf das Krystallglas übergegangen war. Diese gute Tradition lieferte im siebzehnten und selbst noch im achtzehnten Jahrhundert Kunstwerke von viel reinerem Geschmack und viel schöneren Formen, als sie damals sonst üblich und bei ähnlichen Gegenständen zu finden waren.

Den ersten Stoß erhielt die böhmische Glasindustrie durch die Engländer. Sie brachten das bleihältige Glas oder das Flintglas in Mode, welches bei krystallinischer Schleifung in prismatischen Farben spielt, während gerade die Böhmen ihr Glas so farblos wie möglich, ähnlich dem echten Krystall, zu machen trachteten. Der neue Stoff empfahl sich durch seine unläugbaren Reize, und es wurde dem böhmischen Glas ein großer Theil seines commerciellen Gebietes entrissen. Den verlornen Boden wieder zu erobern, führten nun die Böhmen das gefärbte Krystallglas auf den Kampfplatz und verwendeten darauf ihre Kunst der Schleifung und Gravirung. Es gelang ihnen auch zum Theil, was sie wollten; wenigstens wurden diese Rubin- und Smaragdgläser u. s. w. außerordentlich populär, und aufs neue überschwemmte böhmisches Luxusglas den Erdboden. Unglücklicher Weise traf das gerade mit der höchsten Entartung des Geschmacks zusammen, der auch die Traditionen der böhmischen Glasgraveure allmählig erlegen waren. Da nun auch die Engländer keine formellen Reize zu bieten hatten, so kam es, daß bis auf die neueste Zeit das gesammte Krystallglas, farbig oder unfarbig, böhmisch oder englisch, von der abscheulichsten Plumpheit und Unge-

stalt der Formen so wie von gemeiner, armseliger Ornamentation beherrscht war.

Immerhin war diese Ornamentation wenigstens dem Material angemessen und beruhte auf seinen Eigenthümlichkeiten. Nun kamen aber die Franzosen, welche eigentlich in der Fabrikation des Luxusglases wenig mitzureden hatten, benützten den versunkenen ästhetischen Zustand und führten ihre Geschmacksweisen in die Verzierung des Glases ein. Ihrem Einfluß ist die Verzierung der Glasgefäße mit allen möglichen farbigen Malereien zuzuschreiben. Dazu mußte das Glas erst in einen porzellanähnlichen, opaken Zustand versetzt werden, wodurch man ihm seine Eigenthümlichkeit und seine Schönheit nahm. Jedenfalls ist dies also die unangemessenste Art künstlerischer Verzierung des Glases, und darum an sich geschmacklos, mag die Malerei auch noch so schön ausgeführt sein. Indessen wurde sie Mode, mußte daher auch von den Böhmen neben ihrer Weise angenommen werden und beherrschte leider so in den buntesten, verkehrtesten und widersinnigsten Arten, wie zur Genüge bekannt, das Glas als Luxusgeräth. So war man denn zur Entartung der Formen noch dahin gekommen, die Schönheit auf einem ganz verkehrten Wege zu suchen.

Wieder waren es die Engländer, welche, diesen Zustand der Dinge erkennend, das Glas künstlerisch gewissermaßen auf sich selbst zurückführten. Wie wir das schon in der Besprechung der englichen Kunstindustrie angedeutet haben, gründeten sie die ästhetische Reform auf die Eigenschaften des Glases, auf seine Farbenbrechung, seine Klarheit und Durchsichtigkeit und erkannten, daß sich

damit schöne Gefäßbildung verbinden lassen müsse. Für diese waren die Vorbilder in den Gefäßen der Griechen und der Renaissance gegeben. Die Eigenschaft prismatischer Farbenbrechung führte die Engländer dahin, krystallinische oder diamantirte Schleifung der Oberflächen zum Princip zu erheben und den möglichsten Effect farbiger Lichter zu erzielen, um einerseits dem Saal durch Lustres, andererseits dem Speisetisch durch das Tafelgeschirr die Reize eines brillanten Farbenspiels zu gewähren. Die Klarheit und Durchsichtigkeit des Materials aber benützten sie in der Weise, wie man im sechszehnten und siebzehnten Jahrhundert den echten Krystall verziert hatte: sie umgaben die Gefäße mit den reizendsten Verzierungen ornamentaler oder figürlicher Art, die entweder eingeschliffen oder eingeätzt waren und durch größere oder geringere Verzierung wie Lichtbilder sich in zartestem Relief modellirten.

Mit dieser reformirten Kunst, deren Anfänge man schon auf früheren Ausstellungen gewahrte, waren sie auf der Pariser Ausstellung in einer so vollendeten, allgemeinen und gleichmäßigen Weise aufgetreten, daß fast nichts zu wünschen übrig blieb. Wir können an diese englischen Krystallglasgefäße, die mit wenigen Ausnahmen sämmtlich farblos sind, den höchsten ästhetisch-kritischen Maßstab anlegen und sie werden Stand halten; will man sie auf Reinheit des Materiales, auf Schliff und Politur prüfen, so wird man sie auch darin nicht minder ausgezeichnet finden. Das ganze Genre erscheint bereits so vollkommen, der Weg, der hier eingeschlagen ist, so richtig, daß kaum etwas übrig bleibt als

sich anderswo mit der gleichen Energie darauf einzulassen. Böhmen würde ohnehin nach der einen Seite nur auf seine alte ruhmvolle Tradition zurückkehren. Der außerordentlich hohe Preis, in welchem einige dieser englischen Gefäße stehen, ist kein Hinderniß, denn die reiche und allerdings ganz wunderbar ausgeführte Verzierung ist nicht nothwendig und die einfache, edle Form ist sicherlich nicht theurer als die plumpe und oft complicirte, die wir heute bei jenen Gläsern finden, deren wir uns zu bedienen pflegen.

Daß hiemit von den Engländern nicht bloß der richtige Weg, sondern auch der folgenreiche Weg eines völligen Umschwungs gefunden worden, dieser Wahrnehmung konnten sich selbst die Franzosen nicht entziehen, obwohl die neue Weise, nur auf einfache, ungeschminkte Schönheit bedacht und allem Reiz des Neuen und Pikanten und einer schwer auftretenden Verzierung entsagend, gerade der französischen Art völlig widerstreben mußte. Schnell gefaßt und gewandt, wie die Franzosen in kunstindustriellen Dingen sind, haben sie rasch den ersten Fingerzeig der Nachbarn aufgegriffen und die neue Bahn mit fast gleicher Energie, wenn auch durchaus nicht ausschließlich befolgt.

So sahen wir denn auf der Ausstellung in der französischen Abtheilung dieses Genre des Kunstglases, welches man nach dem Ursprung und dem heutigen Stand der Dinge als das specifisch-englische bezeichnen muß, äußerst zahlreich vertreten, ja wenn man die Zahl und die äußere Größe der Leistungen in Betracht zieht, so dürften die französischen Arbeiten die der Engländer

fast überwiegen. Der Raum, den sie sich zugesprochen hatten, gestattete ihnen in großartigerem Maßstabe auszustellen, und die Mittel, welche Compagnien, wie denen von Baccarat und von St. Louis zu Gebote standen, befähigten sie Gegenstände des Luxus zu schaffen, die, bloß vom Standpunkt der Kolossalität betrachtet, staunenswürdig sind. Aber gerade diese ungeheuren Lustres, Candelaber, Brunnenschalen von Krystallglas sind, ästhetisch betrachtet, Monstra, und selbst ihr Material erscheint im Gegensatz zum englischen stumpf, bleiern, eisig und farblos. Was die kleineren Gefäße und Geräthe im englischen Stil betrifft, so würde es ungerecht sein zu verkennen, daß nicht viele unter ihnen sind, gelungen in Form, Aetzung oder Gravirung, viele, die sich ganz wohl mit den englischen vergleichen lassen, aber mit ihnen gemischt finden sich zahlreiche Beispiele sehr geschmackloser Formen, die nur der Sucht der Franzosen nach Neuheiten, nach Varietäten und Absonderlichkeiten ihr Dasein verdanken. Für denjenigen, der auf Schönheit und Vollendung sieht, dem das Wort Neuheit gar nicht existirt im Reiche der Kunst, für ihn verderben sie nur den Eindruck der Exposition; sie sind der Schmutz, der das klare Wasser trübt. Außerdem haben wir vielfach die Bemerkung gemacht, daß die ornamentalen Zeichnungen auf diesen Gefäßen zu fein, zu spielend, zu zierlich sind, wodurch um so mehr eine unruhige Gesammtwirkung entsteht und die nöthige Klarheit und Präcision sich vermissen läßt, als diese Ornamentation mehr durch rauhkantige Aetzung, denn durch den scharfen, bestimmten Schliff hervorgebracht wird.

Wir haben gesagt, daß die französische Glasindustrie dieses englische Genre nicht ausschließlich verfolge, und in der That bildete es nur einen Theil ihrer Ausstellung. Die französische Kunstindustrie will allumfassend sein. Versucht wenigstens, wenn auch minder nachdrücklich verfolgt, sind die verschiedenen Arten der älteren venezianischen Glasindustrie, so das Filigran, aber es erscheint weder die Leichtigkeit des Materials, noch die Anmuth der alten Formen erreicht; letztere sind meist durch die capriciösen Formen der Franzosen ersetzt. Aber alle Arten des farbigen Glases der Böhmen, wenn gleich nicht in derselben Vollendung, finden sich auch bei den Franzosen, welche daneben noch unverändert ihre eigenen Ornamentationsweisen üben, insbesondere Malereien auf porzellanartigem oder sonst opakem und farbigem Glase. Wir brauchen hier nicht erst zu sagen, daß diese Malereien theilweise von ganz vorzüglicher Ausführung sind, so wie daß die Gegenstände selbst sich mehr durch die Kolossalität der Dimensionen als durch die Schönheit der Formen auszeichnen. Mögen uns aber diese Malereien immerhin Grund zur Bewunderung geben, mögen wir selbst die Reinheit und Schönheit des farbigen Glases bei so großer Ausdehnung anerkennen, so verdienen doch die Gefäße als solche unsern Beifall nicht, weil das Genre an sich verwerflich ist und auf einem ordinären und falschen Geschmack beruht.

Die französische Glasausstellung machte daher, so imponirend sie durch die Massenhaftigkeit war, in ihrer Gesammtheit vom künstlerischen Standpunkt durchaus keinen befriedigenden Eindruck, sie erschien bunt, unedel,

gerade in Bezug auf den Geschmack hinter anderen Nationen zurückstehend und fast nur imitirend, wenn auch mit dem Bestreben die Originale zu überbieten. Dieser ungünstige Eindruck ist selbst einsichtsvollen und aufrichtigen Franzosen nicht entgangen, deren einer in einem Artikel der „Opinion nationale" (8. September), auf welchen Artikel wir noch weiter zurückkommen werden, offen mit dem Geständniß herausrückt, es sei absurd, die Ueberlegenheit Englands, Oesterreichs, Italiens in verschiedenen Zweigen der Glasindustrie bestreiten zu wollen.

Von Seiten Oesterreichs ist diese Ueberlegenheit aber, wenigstens was das Künstlerische der Frage betrifft, eine sehr einseitige, darüber sollen sich die österreichischen Glasindustriellen nicht täuschen. Ueberschlägt man das Ganze, den Gesammtcharakter ihrer Ausstellung, so sind sie (mit einer allerdings sehr entschiedenen Ausnahme) vollständig auf dem Standpunkt, den sie bisher einnahmen, stehen geblieben. Die große Reform, vermöge welcher England, wie wir gesehen haben, so glückliche Resultate erzielt und sich unbestritten und unbestreitbar an die Spitze gestellt hat, ist an der Glasindustrie Böhmens spurlos vorübergegangen; sie hält nicht bloß an dem farbigen und an dem bemalten Glase fest, sondern auch an den willkürlichen, unschönen, ungeschlachten Formen und dem Mischmasch einer nichtssagenden, unbeschreiblichen Ornamentation.

Die eine und einzige Ausnahme bildet die Firma J. und L. Lobmeyr. Die Lobmeyr'sche Ausstellung zu Paris war nicht sehr glücklich arrangirt; dennoch mußte man sich sofort sagen, wenn man die übrige österreichische

Glasausstellung verließ und zu ihr hintrat, daß hier nicht bloß ein besserer, sondern ein ganz anderer Geist herrschte. Lobmeyr hat die englische Reform wohl begriffen, hat den falschen Triumphen des farbigen und bemalten Glases entsagt und allen Nachdruck auf die künstlerische Gestaltung und Verwerthung des klaren Krystallglases gelegt. So wie bei den englischen Ausstellern, so sind auch seine Arbeiten alle aus dem gleichen Geiste geschaffen, und obwohl natürlich nicht Alles gleich gelungen ist, so ist doch nicht wie bei den Franzosen das von Grund aus Verkehrte dem Guten beigemischt. Wohl wissend, daß die gewöhnlichen künstlerischen Kräfte, welche den Glasfabriken zu Gebote stehen, nicht ausreichten, hat er sich an die ersten der Wiener Architekten gewendet, von denen man wußte, daß sie mit Vergnügen für die Kleinkunst arbeiten und auch im Stande sind es zu thun. Hansen, Schmidt, Storck haben dem guten Willen, dem rühmlichen Streben die That geliehen und ein talentvoller Schüler Schmidts, Rinklake, hat die schwierige Aufgabe zu lösen gesucht, eine ganze Garnitur von Glasgefäßen und Glasgeräthen im gothischen Stile zu entwerfen oder, richtiger gesagt, im Geiste mittelalterlicher Kleinkunst. Mit Hülfe dieser Kräfte war es Lobmeyr möglich, neben den englischen Arbeiten originell, selbst neu zu erscheinen, ohne dem gemeinsamen richtigen Princip untreu zu werden.

Die Anerkennung aller einsichtsvollen Kunstkenner und Kunstfreunde ist Lobmeyr zu Theil geworden; die mit großer Umsicht und sehr wählerisch geleitete Stuttgarter „Gewerbehalle“, eine Zeitschrift, die gerade bei

dem gegenwärtigen Stand der Dinge nicht genug empfohlen werden kann, hat sich beeilt, die Zeichnungen dieser Glasarbeiten als mustergültig aufzunehmen und wiederzugeben. Lassen wir aber statt vieler Stimmen, die wir gehört und gelesen haben, einen Franzosen reden, dem wir bei der Meinung, welche die Franzosen von sich selber haben, wohl am wenigsten Parteilichkeit oder Voreingenommenheit zuschreiben dürfen. Es ist Ferdinand de Lasteyrie, ein wohlbekannter und bewährter Name im Gebiet der Kunstarchäologie, dem das Studium des Mittelalters das Auge für die Bedürfnisse und das Thun der Gegenwart offen gelassen hat. In einem ausführlichen Artikel der „Opinion nationale", dessen wir bereits oben gedachten, sagt er unter Anderem Folgendes:

„Wir wußten schon längst, daß die Herren Lobmeyr zur Reihe der ersten Lustresfabrikanten Europa's gehören, sie zeigen uns aber heute, daß ihre Geschicklichkeit und Ueberlegenheit sich in gleicher Weise über alle Zweige der Luxuskrystalle verbreiten. Ihre Sammlung von Lustres ist glänzend. Das Material selbst, der Krystall, ist von unvergleichlicher Weiße und Reinheit. Aber was man vor allem loben muß (und hiemit trifft der Kritiker den Hauptpunkt), das ist die ausgezeichnete Composition, die allgemeine Form dieser Lustres, welche die äußerste Anmuth und Leichtigkeit zeigen." In ähnlicher Weise werden die Candelaber, besonders die nach den Zeichnungen von Storck gelobt, im Gegensatz gegen die kolossalen französischen, die Lasteyrie nur tours de force nennt, ein Urtheil, das wir völlig unterschreiben. „Diese aber", die Lobmeyr'schen, sagt er, „sind wahrhafte

Kunstwerke von höchster Eleganz, vom reinsten Geschmack; man kann nicht genug ihre verständige Composition bewundern, worin Metall und Glas zum gemeinsamen Effect zusammenwirken, ohne daß eines den Platz des anderen ungehöriger Weise usurpirt."

In diesem letzteren Punkt, wir gestehen es, stimmen wir nicht ganz mit dem französischen Urtheil überein. Diejenigen Lobmeyr'schen Arbeiten, in denen Glas mit Bronze verbunden ist, scheinen uns im Allgemeinen der Bronze etwas zu viel zu haben. Besonders gilt dies von dem großen Tafelaufsatz nach Hansens Entwurf, dem Hauptstück der ganzen Ausstellung, an dem allerdings auch Lasteyrie den gleichen Fehler (wenn man das einen Fehler nennen kann) erkennt; es ist entschieden mehr ein Werk des Bronze- als des Glasfabrikanten. „Alle Ueberlegenheit des Hauses Lobmeyr," sagt ferner Lasteyrie, „finden wir auch in seinem Tafelgeräth. Alle seine Krystalle sind weiß, das ist eine bemerkenswerthe Sache. Material und Arbeit sind von größter Reinheit. Die größere Zahl ist gravirt, vollendet gravirt in einem Stil, der weniger rein ist als der der englischen Krystalle. Man findet hier reizende Capricen." Letzteres ist natürlich in französischen Augen ein bedeutender Vorzug. Der besonderen Anerkennung des französischen Archäologen erfreuen sich noch jenes nach Art des Alt-Wiener Porzellans mit erhabenem Golde verzierte Glasgeräth, wozu die Zeichnung ebenfalls von Hansen herrührt, so wie der große, reich mit vergoldetem Silber montirte Pokal, der dem sog. Corvinus-Becher nachgebildet ist. Für uns entsteht bei diesem Pokal das Bedenken, ob es recht ist, in der Weise,

wie es hier geschehen, die durch den Schlag des Hammers getriebenen Metallbuckel in Glas nachzubilden; übrigens der Effect ist reich und gut.

„Das Ensemble dieser prachtvollen Werke", so schließt Lasteyrie sein Urtheil über Lobmeyr, „verdiente sicherlich eine Belohnung vom höchsten Range. Die Herren Lobmeyr haben aber nur eine silberne Medaille erhalten." (Und, fügen wir hinzu, sogar in der nach dem Werthe rangirten Reihenfolge erst die dritte.) „Das ist absurd; aber kann man sich wundern über diese Verweigerung der Gerechtigkeit, die so vielen anderen zugefügt worden von Seiten der sog. Specialjurys, die zum größten Theil aus ohne Zweifel sehr ehrenwerthen Männern zusammengesetzt waren, aber Männern, deren Incompetenz in Sachen der Kunst mindestens ihrer Ehrenhaftigkeit gleichkam?"

Auch das unterschreiben wir vollkommen. Vom Standpunkt der Kunst — und das ist hier der entscheidende — hätte das Haus Lobmeyr die goldene Medaille vor allen deutschen und österreichischen Concurrenten verdient, denn es hat allein die Ehre der böhmischen Glasindustrie gerettet; es hat allein das richtige Ziel und den rechten Weg gefunden; es ist sein Streben auf echte Schönheit gerichtet gewesen und es ist dabei original und neu geblieben, eine Eigenschaft, die doch sonst das Hauptmotiv des Urtheils für die französischen Jurors war. Vom Standpunkt der Kunst steht es jedem französischen Glasaussteller gleich, ja Lasteyrie nimmt sogar von Lobmeyr die Gelegenheit den Industriellen seines eignen Landes zuzurufen: „Könnten sie doch end-

lich begreifen, daß man unter dem Vorwande, einen Stoff, der an sich so schön ist, bereichern zu wollen, ihn gewöhnlich nur armselig macht, indem man ihn ungehöriger Weise mit Schmarotzerdecoration überladet!"

Man erinnere sich, was wir bereits oben über die französische Kunstindustrie gesagt haben, und man wird begreifen, wie außerordentlich wahr diese Worte sind und wie in der That mit ihnen das Verderbniß des französischen Geschmacks bezeichnet ist.

Doch genug von Lasteyrie und seiner Kritik. Wenn wir uns bei Lobmeyr länger aufgehalten haben, als wir bisher bei einem einzelnen Aussteller gethan, so ist es geschehen zuerst, weil wir geglaubt haben, daß es Pflicht der öffentlichen Stimme sei ein von der Jury begangenes Unrecht wieder gutzumachen, zum anderen galten unsere Worte nicht sowohl der Person als der Sache. Wir wünschen eben, daß die Richtung, welche Lobmeyr mit solcher Entschiedenheit betreten hat und worin er gegenwärtig in Oesterreich allein steht, die allgemeine werde.

Wir wollen damit dem farbigen Glase für Luxusgeräth principiell durchaus nicht den Stab brechen, aber wenn dasselbe heute noch Bestand haben will, so muß es jedenfalls anders werden, als es ist. Selbst das Beste in dieser Art, was die österreichische Abtheilung der Weltausstellung darbot, ist vor einer strengen Kritik verwerflich. Als zum Besten gehörig betrachten wir z. B. die großen blaßrothen Vasen der Fabrik „Meyers Neffen", die wegen der Reinheit der Farbe bei solcher Größe die Bewunderung der Kenner bildeten und deren Malerei, selbst mit den gewöhnlichen Arbeiten in

diesem Genre verglichen, eine sehr vorzügliche ist. So vorzüglich sie aber auch sein mag, zum Werthe und zur Höhe eines wirklichen Kunstwerkes erhebt sie sich doch nicht. Das Schlimmste aber ist, wir wüßten uns wirklich kein geschmackvoll decorirtes und eingerichtetes Zimmer zu denken, in welchem diese Vasen mit ihrem blassen Rosa nicht die Harmonie zerstören würden. Alle Kunst und Geschicklichkeit kann hier decorativ — und das ist der allein richtige Standpunkt — das nicht erreichen, was die italienischen Majoliken mit ihrem satten Colorit trotz der handwerksmäßigen Malerei leisten.

Schlimmer noch steht es mit jenen bemalten Gefäßen, bei denen durch stumpfe, deckende und noch dazu grell zusammengestellte Farben das Durchsichtige und Durchscheinende des Glases vollständig getödtet ist; das Glas hat künstlerisch aufgehört zu sein, was es ist, um schnöden Putzes willen. Auch jene zweifarbigen Gefäße aus Ueberfangglas, bei denen die Ornamentation durch Herausschleifen der oberen Schichte entsteht, sind tadelnswürdig, weil die Farben zu hart auf einander stoßen und der Blick, anstatt der Hauptform zu folgen, nur die Linien des Ornaments betrachtet, welche die Form zerschneiden. Was sollen wir aber von dem sogenannten Eisglas sagen, das sich absichtlich bemüht alle eigenthümlichen Reize des Glases geradezu zunichte zu machen, oder dem marmorartigen Glase, das eine falsche Imitation verfolgt! Solche Decorationsweisen haben kein Recht mitzusprechen, wo von Kunst in der Industrie die Rede ist. Mehr Recht zur Existenz haben die grünen bemalten Gläser in Art der deutschen Humpen der Renaissanceperiode. Wir ver-

werfen dies Genre nicht, weil es sich in den Grenzen der Decoration hält, aber es muß einerseits den antiquarischen Standpunkt der Nachahmung verlassen, andrerseits mit feinerem Gefühl behandelt werden, denn die modernen Nachbildungen sind alle zu grell und zumal das Grün nicht milde und gebrochen genug.

Alle diese Ornamentationsweisen sehen aber stark nach der französischen Novitätenhascherei aus. Am wichtigsten ohne Zweifel ist das gefärbte Krystallglas, das auch der österreichisch-böhmischen Ausstellung in Paris den Hauptcharakterzug gab. Aber gerade hierin trat leider auch der roheste Geschmack zu Tage und machte den Anblick des österreichischen Glases auf der Weltausstellung zum größten Theil fast unerträglich. Soll dieser Industriezweig künstlerisch Bedeutung erhalten, ja will er nur das Leben fristen, so ist es ganz selbstverständlich, daß er im Sinne der englischen Reform, was die Ornamente und die Formen betrifft, umgewandelt werden muß. Wir wollen hoffen, daß sich rechtzeitig diese Einsicht Bahn bricht.

Man sieht, die österreichische Glasfabrikation hat noch viel zu bedenken und zu thun, um sich mit den vermehrten und verfeinerten Anforderungen der Gegenwart abzufinden. Noch ist sie in der einigermaßen günstigen Lage, daß das vulgus profanum auf dem gleichen Standpunkt des Geschmackes steht wie sie selber. Aber der Geschmack ist in der Wandlung befindlich und wird auch die Menge der Consumenten ergreifen; es ist daher geboten, diesem Umstande rechtzeitig Rechnung zu tragen. Freilich wissen wir wohl, es giebt eine Anzahl

Fabrikanten, denen Geschmack und Schönheitssinn überhaupt gleichgültig ist. Sie lassen sich aus den Gegenden ihres Absatzes die gangbaren Muster schicken und arbeiten danach. Auf diesem Wege mag das Geschäft einigermaßen im Gange bleiben, Ruhm aber und Ehre ist dabei nicht zu erwerben, und auch hier kann es kommen, daß diejenigen, welche die Mode dictiren und die Formen angeben, endlich auch das Geschäft völlig an sich reißen. Während die Zusendung der neuesten Muster erwartet wird, dürfte sich das „zu spät" verhängnißvoll erweisen.

12.

Die Ornamentation der gewebten Stoffe und der Tapeten.

Die Ornamentation der gewebten Stoffe ist eine Verzierung der bloßen ebenen Fläche, nicht die Erhöhung über diese Ebene durch Relief, durch Licht und Schatten, nicht das Volle, Runde und Erhabene in freier Gestaltung. Mit diesen Worten haben wir zugleich das wahre und richtige Prinzip aller Ornamentation textiler Stoffe und ihres Gleichen angegeben. Es besteht eben darin, daß man die Fläche als Fläche festhalten muß und nicht, sei es wirklich oder scheinbar, durch Hinzufügung von Schatten aus der Ebene herausheben, über sie erhöhen darf.

Dieses Prinzip, das im Mittelalter streng beobachtet und für rein ornamentale Verzierung gewebter Stoffe noch von der guten Renaissance des sechszehnten Jahrhunderts festgehalten wurde, z. B. in der Genueser und Venezianer Sammt- und Seidenweberei, das heute noch von allen Orientalen durchaus befolgt wird, ist von der modernen europäischen Kunst vollständig aufgegeben, so zwar, daß es als Gesetz gänzlich vergessen war. So

ist es gekommen, daß sich in der heutigen Ornamentation textiler Stoffe zwei Kunstweisen einander gegenüberstehen, die bisher nur local geschieden waren: die eine Weise, die prinzipiell richtige, gehört dem Orient an, die andere der Civilisiation des modernen Europa. Indem aber die Einsicht von der Verkehrtheit dieses Weges und der Richtigkeit des anderen vieler Orten bei uns aufging, ist derselbe Zwiespalt auch in die europäische textile Industrie eingedrungen und wir sehen in derselben die orientalische Kunstweise und die modern europäische, oder wenn man will, die französische sich bekämpfen.

Das Motiv, dessen sich beide Kunstweisen bedienen, wenigstens das Hauptmotiv, ist eigentlich ganz dasselbe, nur die Anwendung, die man davon macht, die Art, wie es zur Darstellung gebracht wird, unterscheidet beide. Dies Motiv ist die Pflanze und vor allem die Blume, die zu allen Zeiten den reizendsten Stoff einer farbigen und schwungvollen Ornamentation abgegeben hat. Unsere moderne oder französische Kunstweise nimmt Pflanzen und Blumen in ihrer zufälligen und natürlichen Erscheinung und sucht sie mit möglichster Treue der Natur nachzuahmen, sodaß eben diese Naturtreue das eigentliche Ziel der künstlerischen Aufgabe wird. In der That und Wahrheit ist dieses aber nicht die Aufgabe, die Blume und die Pflanze bilden nur einen Schmuck für einen anderen dominirenden Gegenstand, der ihrer Darstellung verschiedene Bedingungen auflegt. Die Beobachtung dieser Bedingungen und die darauf beruhende Umwandlung des Pflanzenornaments ist das Ziel der orientalischen Kunstweise und war ebenso jenes der mittelalter-

lichen und überhaupt der Ornamentation aller guten und gesunden Kunstepochen.

Die eine und erste dieser Bedingungen, davon wir schon so eben Erwähnung gemacht haben, ist die, daß das Gewerbe durchweg ebene Fläche ist und seiner gesammten Verwendung nach jedes Relief verbietet. Verbietet es aber das wirkliche Relief, so kann streng genommen auch das scheinbare nicht erlaubt sein, denn dieses stellt sich an die Stelle des wirklichen und täuscht unsere Augen über den Betrug. Damit aber fällt das Hauptmittel einer treuen Naturnachahmung, die Erhöhung oder Modellirung durch Licht und Schatten, dahin. Scheint hierdurch dem decorativen Künstler eine große Quelle seiner ornamentalen Motive verschlossen zu werden, so gewinnt er dafür das weite Gebiet einer unbeschränkten Phantasie und er legt im Grunde nur die Sklavenfesseln des Copisten ab. Er erlangt die Freiheit, Ranken, Blätter und Blumen mit künstlerischem Erfindungsgeiste, ganz wie er will, zu verändern, zu gestalten und anzuordnen, er erlangt die Freiheit, beliebig andere Motive und selbst solche, die der Welt des Lebendigen entnommen sind, einzuflechten. Er verleugnet die Natur, er stellt sich außer ihr, und niemand hat mehr das Recht die Beobachtung anderer Gesetze von ihm zu verlangen, als derjenigen welche in seiner künstlerischen Aufgabe liegen.

Dieser zweiten, eigentlich und wahrhaft decorativen Weise folgen, wie gesagt, alle Orientalen ausnahmlos, diejenigen aber, welche sie am strengsten beobachten, welche zugleich den meisten Schönheitssinn und den größten Reichthum, die größte Freiheit der Phantasie damit ver-

binden, sind, wie die Ausstellung lehrt, die Indier, diejenigen aber, welche sich unserer naturalistischen Ornamentation am meisten nähern, ohne die letzte Gränze zu überschreiten, die Perser.

Die textile Kunst der Indier bezog sich, so wie sie auf der Ausstellung vertreten war, in erster Linie auf die menschliche Kleidung, in zweiter standen die Fußteppiche und andere Decken. Ich muß gestehen, ich habe aus den Schätzen des India-Museums sowie der Königin von England auf der Dubliner Ausstellung im Einzelnen Schöneres gesehen, als in Paris zu sehen war, immerhin war jedoch die indische Abtheilung in dieser Beziehung so zu sagen der Poetenwinkel der Ausstellung; mit ihren decorativen und mit ihren coloristischen Reizen, anziehend wie Stimmungsbilder, konnte sich nichts anderes vergleichen. Wer die bescheidene, warme, wohlthuende Wirkung suchte, wer Pracht und Glanz verlangte, wer ein schönes, schwungvoll gezeichnetes Ornament liebte, er fand hier reiche Befriedigung. Zuerst mochten die Shawls von Kaschmir die Augen auf sich ziehen, denn man stand hier Wohlbekanntem gegenüber, das man suchte. Diese Shawls sind etwa am Ende des vorigen oder im Anfange dieses Jahrhunderts nach Europa gekommen und sie haben sich unverändert in der höchsten Gunst erhalten, trotzdem ihr decoratives Prinzip mit denen des modernen Europa den schroffsten Gegensatz bildet. Ihre Weise ist es, mit der Verzierung die ganze Fläche fast bis zum Verschwinden des Grundes zu bedecken, und die zahlreichen einzelnen Farben so in kleine Flächen zu zerlegen und zu vertheilen, daß keine einzige

zur selbstständigen Wirkung kommt, sondern alle, von einer gewissen Entfernung gesehen, nur einen einzigen, meist röthlichbraunen Thon geben. Dieser so auf der Netzhaut gemischte Thon unterscheidet sich aber dadurch von dem gleichen auf der Palette gemischten, daß dieser einförmig ist, jenen aber ein unvergleichliches, sonst nicht zu erreichendes, spielendes und schimmerndes Lüstre auszeichnet. Die großgeschwungene Zeichnung, in welcher die s. g. indischen Palmettenmuster der Shawls oftmals gehalten sind, tritt bei solchem Farbenprinzip allerdings bescheiden zurück, aber es liegt Absicht darin, da die indischen Shawls bestimmt sind, vielfach gefaltet getragen zu werden, wodurch ein kräftig sich markirendes Muster Einbuße erleiden würde. Die europäischen Damen tragen freilich diese Shawls ausgebreitet und also dem Prinzip der Ornamentation entgegen.

Demselben Prinzip der Farbenwirkung wie die Shawls folgen im Grunde auch die Gold- und Silberstoffe der Indier, nur daß sie mehr auf Pracht ja auf den höchsten Glanz angelegt sind. Auch bei ihnen ist das Ziel nur der allgemeine decorative Effect, daher ist das Muster, im Gegensatz gegen die spätmittelalterlichen Brocatstoffe, meist klein und unbedeutend gehalten, flach gezeichnete Blumen in enger, regelmäßiger Vertheilung, oder schmale parallele und gekreuzte Streifen mit anderem Ornament durchwachsen. Auch hierin ist weise Berechnung, denn bei solcher Anordnung wachsen Metall und Seide zu einem wundervollen Glanze zusammen, dem die ornamentale Beimischung farbiger Seiden jede beliebige schillernde Farbennüance von Perlmutter oder

Metall verleihen kann. So glänzend diese Stoffe sind, so zeigen sie sich doch vorzüglich zur Bekleidung geeignet, weil sie nicht, wie die kräftigen und großen Muster unserer Prachtstoffe, das Auge selbstständig auf sich ziehen und dadurch der Gesammtwirkung der Figur Abbruch thun. Nichts Schöneres konnte man sehen als diese, allerdings durch das ächte Gold, das bei ihnen verwendet war, theuren Stoffe, die in rothem, grünem, violettem, goldenem Feuer glänzten.

Wollte man aus dem Zurücktreten der Zeichnung bei diesen Stoffen den Schluß ziehen, daß in der ornamentalen Kunst der Indier überhaupt auf schöne Zeichnung des Ornaments kein Werth gelegt sei, so würde man einen großen Irrthum begehen. Allerdings haben die Indier keine Akademie, auch keine Kunstgewerbschule, aber die Kinder jener Familien, in denen sich die Weberei und die Stickerei von Geschlecht zu Geschlecht, von Jahrhundert zu Jahrhundert forterbt, werden vom vierten und fünften Jahre an in Uebung des Auges und der Hand gebildet, wenn sie auch Anfangs noch keine anderen Materialien haben als den Sand auf dem Estrich und den Finger als Stift. Man hält sie an, Punkte in gleichen Abständen zu setzen, diese Punkte durch Linien zu verbinden und so Figuren zu bilden; sie zerpflücken natürliche Blumen und begleiten mit den bunten Blättern derselben die Linien in regelmäßiger Reihung oder ordnen sie in sternartigen Blumen um gewisse Punkte. So bildet sich früh der ornamentale Künstler, so entsteht die Grundlage dieser so richtigen, so naturgemäßen, so einfachen und doch in der Wirkung so reichen Decoration, die sich vom

bescheidensten Muster zum höchsten Schwung erhebt, die traditionell aus den urältesten Zeiten herzukommen scheint, und doch wahrscheinlich nicht älter ist als die arabisch-muhammedanische Invasion Indiens.

Von den reicheren und schwungvolleren Ornamenten macht vorzugsweise die indische Stickerei Gebrauch und sei es nun, daß sie Decken, Kleidungsstücke oder was immer zu verzieren hat, so concentrirt sie die höchste Kunst auf einzelne Theile, insbesondere auf reiche Borduren und Eckstücke und läßt, im Gegensatz gegen unsere moderne Stickerei, die Mittelfelder entweder ganz unverziert oder vertheilt einzelne Blumen oder andere bescheidnere Motive in regelmäßigen Abständen darüber hin. Wir begehen in dieser Beziehung mannigfache Fehler; wenn wir z. B. einen Lampenteller zu besticken haben, so geben wir das Hauptornament eben dahin, wo es von der Lampe bedeckt werden muß, in die Mitte, und wir machen uns also vergebene Liebesmühe; wir setzen selbst auf Fußkissen die reichsten, sogar figürlichen Arbeiten dorthin, wo sie unser Fuß betritt, statt den Rand, den der Fuß nicht berührt, damit zu zieren. Die indische Dame faßt den Rand ihres Schleiers mit breiter Borte ein, die nicht schön und reich genug sein kann, aber die Fläche des klaren, durchsichtigen Stoffes, die das Gesicht bedecken soll, läßt sie unverziert, sich auf das Feuer ihrer Augen verlassend; die Europäerin aber bedeckt den Schleier mit Tupfen und Mouchen, die keine andere Wirkung haben, als daß sie wie Flecken auf dem Gesichte erscheinen.

Die Materialien der indischen Stickereien sind Seide,

Gold- und Silberfäden, die vorzugsweise auf durchsichtigem, muslinartigem Stoffe verwendet werden; die Ausführung, leichter, flockiger bei den Schleiern, ist mitunter von höchster Vollendung. Im Reichthum der Farben erstrebt man oft die Wirkung der Shawls oder der geschilderten Goldgewebe, häufig aber findet man bei Schleiern und Shawls auch nur eine Farbe dem Grunde entgegengesetzt, wie z. B. schwarze Gazeschleier mit leichter Gold- oder Silberstickerei von vorzüglicher Wirkung sind, oder es ist auch die gleiche Farbe von Seide auf den Muslingrund gestickt, z. B. Weiß auf Weiß oder Blau auf Blau. Die Indier wissen aber auch durch allerlei Zuthaten die Wirkung reizend zu erhöhen. So nehmen sie die Flügeldecken grüngoldig oder violettschillernder Käfer, fassen sie in Gold und befestigen sie in Gestalt von Sternen, Blumen oder lieblichen Vögeln, die sie aus ihnen zusammenstellen, auf dem gewebten Stoffe. Einem ausgebildeten Geschmack kommt hier eine reiche Phantasie zu Hülfe.

Im Gegensatz gegen Indien, das vorzugsweise durch die feineren Gewebe und Stickereien glänzte, lag die Hauptstärke der persischen Ausstellung, und wohl auch ihrer Fabrikation, in den gröberen Geweben der Fußteppiche, Portieren und tambourirten Tischdecken. Die indischen Teppiche, übrigens dem gleichen Princip der Ornamentation folgend und von der gleichen Technik, waren vielleicht bescheidener, zierlicher in der Verwendung der Blumen und Ranken, während die persischen Teppiche oftmals mit der Fülle derselben überschüttet sind. Man kann sagen, die indischen Teppiche gleichen blumigen

Wiesen, die persischen den reicher prangenden Gärten. In dieser Art nähern sich die letzteren zuweilen der europäischen Weise, aber ebensowohl durch die weitaus blühendere und doch harmonischere und ruhigere Farbengebung, sowie dadurch, daß sie den Schatten vermeiden, verleugnen sie nie das orientalische Gepräge, werden nie dem orientalischen Princip untreu. Der Perser ist Blumenliebhaber und Gartenfreund von den urältesten Zeiten an, so sehr, daß Darius einst in kindlichfrohem Enthusiasmus einem in voller Blüthenpracht prangenden Baume eine goldene Kette umhängen ließ wie einer geliebten Braut, und diese Blumenliebhaberei, die noch heute gepflegt wird, giebt auch den Charakter und Inhalt der decorativen Kunst des Persers. Stilistisch geht er damit bis an die äußersten Gränzen, wo der Naturalismus beginnt, aber er überschreitet jene Linie nicht, wo die Kunst aufhört und sich in Copie verwandelt. Wer in Wahrheit Blumenornamentation studiren will, muß bei den Persern in die Schule gehen, hier kann er lernen, wie sich auf diesem Gebiet Freiheit und Gesetzmäßigkeit vereinigen lassen.

Diese Ornamentation der Perser blüht auf ihren Fußteppichen und Vorhängen, auf ihren Seidenstoffen und gedruckten Kattunen, sodann auf ihren Fayencen, Emails, farbigen Buchdeckeln u. s. w. Mehr mosaikartig aber, also ursprünglich auf geometrischen Motiven beruhend, sind die Muster jener allerdings auch mosaikartig zusammengesetzten Tischdecken, deren Nähte mit tambourirten Stichen in Seide gefaßt sind. Der Perser zeigt in der Mannigfaltigkeit, in dem Reichthum und in

der Schönheit solcher Motive eine combinirende Phantasie, wie einst der Araber Spaniens auf den Wänden seiner Paläste. Es ist auch die heutige persische Wanddecoration jener alten nicht unähnlich, ja im Princip völlig gleich. Mehr den indischen Stickereien gleich, aber in einem größeren brillanteren Stil gehalten, zeigten sich jene goldgestickten Sammetdecken und Kissenüberzüge, deren Heimath an der Südseite des Kaukasus und des caspischen Sees sein muß, sodaß sich drei Länder in den Ruhm theilen, vielleicht die schönsten Stickereien der Welt bei sich heimisch zu haben, Persien, Rußland und die Türkei; ein eigentliches Recht darauf haben wohl nur die Perser.

Was die türkische Kunstindustrie auf unserem Gebiete betrifft, so macht sie von allen orientalischen Abtheilungen den wenigst harmonischen und den wenigst originalen Eindruck. Theils sind die Ursachen die verschiedenen Völkerschaften, die sich unter dem türkischen Scepter vereinigen, und Armenier, Griechen und Perser sind es, welche besonders den Stamm der Künstler und Handwerker abgeben, theils sind die Türken zu sehr europäischen Einflüssen ausgesetzt und haben sich, wie bekannt, vielfach auf den Weg europäischer Civilisation begeben. So finden wir zwar in der türkischen Abtheilung noch mancherlei im Kunststil ächt orientalische, in ihrer Weise unberührte Gegenstände, größtentheils aber ist irgend ein Merkmal, sei es in der Farbe, sei es in der Zeichnung, sei es in dem Gegenstand des Ornaments vorhanden, das den fremden Einfluß andeutet, ja wohl gar seine Herrschaft erkennen läßt. So sahen wir

Möbelstoffe mit französisch-naturalistischen Blumen in orientalischen Umrahmungen oder gar mit Rococoschnörkeln, daß man die Heimath eher in Lyon als in Constantinopel vermuthet hätte. Selbst die Smyrnaer Fußteppiche, deren ganzer Erfolg auf ihrer Originalität sowie auf der Schönheit und Solidität der Farben beruht, haben sich dem Einfluß unseres Geschmacks nicht entziehen können; Europäer, welche in Smyrna Fabriken halten oder leiten, haben in diesen Teppichen dem Weiß bereits eine ausgedehnte Anwendung gegeben, die den coloristischen Principien der Orientalen ganz widerstreitet. Auch darin nähern sich die türkischen Smyrnaer Teppiche mehr unserem Geschmack, daß ihre Hauptfarbe grün ist, während die persischen blaurothe und die indischen braunrothe Stimmung haben. Im Uebrigen aber halten die türkischen streng an dem rein decorativen Princip fest, verschiedene Farben, klein vertheilt, so durch einander zu bringen, daß nur ein allgemeiner, ruhiger Farbenschimmer daraus hervorgeht, und sie verfolgen dies Ziel selbst mit Aufopferung aller und jeder Zeichnung.

Auch an der Nordküste Afrikas zeigt sich in den Geweben mannigfacher Einfluß von der europäischen Küste her, wie denn viele Seidengewebe, die als tunisisch, marokkanisch, algierisch gelten, ihre Heimath in rheinischen oder französischen Fabriken haben dürften. Andrerseits sind aber grade hier die ältesten Muster erhalten, die über die Entstehung der persischen und indischen Blumenornamentation hinaus ihren Ursprung in der mehr geometrischen Ornamentation der Seidengewebe der spanischen Araber im dreizehnten und vier-

zehnten Jahrhundert haben. Oft glaubt man in der That mittelalterliche Gewebe vor sich zu haben, so sehr gleichen sie denen von Spanien, aus der arabischen Fabrik Palermos oder den ältesten Seidengeweben von Lucca, die jenen nachgebildet wurden.

Diese alten orientalischen Muster waren es schon einmal im Mittelalter, welche die ganze ornamentale Verzierung der textilen Kunst Europas beherrschten und sich wenigstens im Princip behauptet haben, bis der Weg, den die Entwicklung des französischen Geschmacks in neuerer Zeit gegangen ist, davon ab und zu dem neuen naturalistischen Blumenstil geführt hat. Heutzutage steht unserer Flächenornamentik ganz ein ähnliches Schicksal bevor, obwohl der Orient längst der politischen und geistigen Versumpfung verfallen scheint. Wenn man auf der Ausstellung die textile Kunst Europas mustert, so sieht man die Imitation des Orients bereits an allen Ecken und Enden hervorbrechen, ja man muß sagen, daß sie eigentlich das Schönste enthält, was die Ausstellung auf diesem Gebiete, ornamental betrachtet, aufzuweisen hat.

Wir reden hier nicht von den Spuren, die der Orient dort, wo einmal orientalisches Wesen geherrscht hat oder noch herrscht, in der Decoration gewebter Stoffe zurückgelassen hat, zum Beispiel in einzelnen Stücken der spanischen Volkstracht oder in den Stickereien, den Teppichen und sonstigen Geweben der östlichen Donauländer; auch nicht von der großen Revolution, welche die bedruckten Kattune Indiens, Persiens und Chinas seit dem vorigen Jahrhundert in den gesammten Volks-

trachten Europas weiblicherseits hervorgerufen haben. Die Nachwirkungen davon sehen wir von Scandinavien bis zu den Alpen, vom Ural bis zu den Pyrenäen, ja sie sind so auffallend, daß wir uns auf einmal in den Orient versetzt glauben, wenn wir in der Schweizer Ausstellung jenen großen Salon betreten, welcher diesen buntfarbig bedruckten Baumwollstoffen gewidmet ist. Noch ist Indisch-Roth die Hauptfarbe, wenn auch das Anilin die Oberhand zu gewinnen scheint, und obwohl alle möglichen modernen Ornamentationen beigemischt sind, findet man dennoch ganz original indische Muster und in der Hauptsache indisches Colorit, orientalische Farbenlust, darin unser einfacher Volkssinn durch modernen, aschgrauen Culturgeschmack sich nicht hat irre machen lassen.

Wir wollen vielmehr von dem Einfluß reden, den der Orientalismus in der modernen textilen Kunst, in der Mode Europas gewonnen hat, von seiner Aufnahme und seiner bewußten Imitation, als eines mustergültigen Stiles. Wir sehen hierbei von den indischen Shawls ab, die in unserer Weberei seit einem halben Jahrhundert ein Leben ganz für sich geführt haben. Sowie man einmal daran ging den modernen Geschmack auf dem Wege gesunder Principien zu reformiren, mußte man von selbst für die gesammte Weberei auf die orientalischen Stoffe verfallen, die ja auf allen Ausstellungen in ihrem Fach den Preis des Geschmacks davon getragen hatten und sich ebenso durch den Farbenreiz wie durch gesunde Principien auszeichneten. Wie also der Anstoß zur Geschmacksreform von England ausging, so auch die

Imitation der orientalischen Gewebe. Vor wenigen Jahren begonnen, beherrscht diese neue Weise bereits die englische Teppichweberei. Der Umschwung kann kaum großartiger und vollendeter sein, denn wenn es auch nicht die orientalische Zeichnung ist, welche nachgeahmt erscheint, so herrscht doch überall dasselbe Princip der Flächenornamentation ohne Licht und Schatten, das Anstreben eines rein decorativen Effects, die Entsagung auf alle Nebenziele, wie z. B. treue Copirung von Naturformen oder gar Darstellung figürlicher Scenen, eine richtige Anordnung der einzelnen Partien und regelmäßige Reihung und Vertheilung des Musters. Man kann sagen, daß hiermit der ächte Teppichstil gefunden ist, wie ihn die moderne Zeit braucht, und wenn man in der Zeichnung die Copirung der orientalischen Vorbilder aufgiebt und nur das Princip festhält, so ist damit auch der Weg zu originalen Compositionen gegeben.

Das englische Beispiel hat im übrigen Europa Nachahmung gefunden, und kaum dürfte es noch eine Teppichfabrik geben, welche nicht die orientalischen oder stilisirten Flächenmuster neben den naturalistisch-blumigen führte. Selbst in Deutschland überall, am Rhein, in Hannover, in den sächsischen Fabriken, wo noch die gröbsten Irrthümer und Geschmacklosigkeiten des alten Stils in überwiegender Zahl zu Hause sind, sieht man doch in dieser Beziehung wenigstens dem Orientalismus Rechnung getragen, der alsbald in Salons von gutem Geschmack nur noch einzig zu sehen sein wird. Nicht einmal Frankreich wagt sich dieser, seiner bisherigen Art diametral ent-

gegengesetzten Strömung zu entziehen, und wenn man in seiner Ausstellung die Zahl der orientalisirten Teppiche mit den naturalistischen vergleicht, so wird man jene vielleicht größer finden. Im Leben, wo der Geschmack der Menge den Ausschlag giebt, ist das allerdings noch nicht der Fall.

So concurriren bereits alle civilisirten Industriestaaten in dieser neuen Richtung, fragt man aber, wer auf der Ausstellung selbst in ihr den ersten Preis davon getragen oder wenigstens verdient hat, so können wir, ohne irgend einen Widerspruch fürchten zu müssen, Oesterreich nennen. Es war die große Teppichfabrik von Philipp Haas und Söhne, welche mit ihren Geweben im orientalischen Stil alle anderen Fabriken übertroffen hat; jener große für den Kaisersalon im Opernhause bestimmte Fußteppich, der nach dem Muster eines noch gegenwärtig im österreichischen Museum befindlichen Seidensammtteppichs von älterer Fabrikation, angefertigt worden, hatte auf der ganzen Ausstellung weder an Größe, noch an dem wahrhaft erstaunlichen Reichthum ornamentaler Motive, noch an Schönheit und Harmonie der Farben, noch an kunstvoller Technik seines Gleichen; selbst die persischen Originale ließ er in jeder Beziehung hinter sich. Diesem Teppich standen verschiedene andere ähnliche Gewebe von mehr originaler Erfindung zur Seite.

Folgen wir dem Orientalismus auf ein anderes Gebiet der Weberei, so müssen wir diesmal Frankreich und speziell dem Elsaß die Palme zugestehen. Dem aufmerksamen Beobachter der Moden kann es nicht ent-

gangen sein, daß orientalische Farbengebung und orientalische Musterung sich bei Kleinem auf einzelnen Theilen der männlichen Tracht einfinden; ich erinnere an die bunten, reichfarbigen Cravatten, Halstücher, Shawls u. s. w. Ich will aber auf diese scheinbar unbedeutenden Dinge, die jedoch nur Vorboten dessen sind, was kommen soll, keinen Werth legen. Als eine bedeutungsvolle und erfreuliche Erscheinung aber, um so erfreulicher, als sie den entschiedensten Gegensatz gegen die Ungestalt der neuesten Damenmode bildet, müssen wir die in indischer Weise mit Shawlmustern als reicher Bordüre verzierten Morgenkleider der Damen bezeichnen, die zumal aus den Webe- und Druckfabriken des Elsaß hervorgehen. An Reichthum und Schönheit der Farben, an zarter, warmer Harmonie, an Noblesse des Gesammteindrucks sind sie das Vorzüglichste und Geschmackvollste, was heutzutage die Mode zur Bekleidung schafft, und was die Feinheit und Schönheit des Druckes bei so zahlreichen Farben betrifft, so sind sie wahre Wunder der technischen Kunst und zeigen die außerordentliche Stufe, welche die berühmten Elsäßer Druckfabriken erreicht haben. In jener großen Halle, welche der vereinigten Elsäßer Manufactur gewidmet war, bildeten sie eine ebenso blühende, wie erquickende Oase.

Leider aber auch nur eine Oase, denn in diesem vortrefflich arrangirten Raume, der eine ganze ornamentale Welt im Kleinen bildete, entfaltete sich ein Ocean aller der gewöhnlichen Muster, die wie Ebbe und Fluth mit der Saison kommen und gehen, und in sie hinein drängte sich eine Fülle von Geschmacklosigkeiten, deren üppigster

Gestaltung die Technik des Druckes wenig Widerstand leistet. Hier sah man die zarten Musseline und ähnliche Stoffe mit zierlichen, bescheidenen, lichtfarbigen Mustern aus Tupfen, Streifen, Blümchen u. s. w. bestehend, die wir an sich nicht tadeln wollen, denn der zarte, durchsichtige, feine und leichte Stoff der Baumwollgewebe scheint auch eine entsprechend zarte und leichte Ornamentation zu verlangen. Die Wirkung wird um so gelungener und angemessener ausfallen, je duftiger die Farben, je zierlicher die Zeichnungen sind, denn die Verbindung des Lichten, Leichten und Sommerlichen beruht ebenso auf einem richtigen geistigen wie physischen Gefühl. Wie es uns andrerseits widerstrebt, im Sommer dunklen und schweren Damenkleidern zu begegnen, so ist es auch wider einen richtigen Geschmack, leichte musselinartige Stoffe dunkel oder gar schwarz zu färben und mit großen, schweren Mustern von satter Färbung zu überdecken. Wir müssen es uns gefallen lassen, wenn sie zur Trauer bestimmt sind und finden auch wohl schwarze Schleier reizend, zumal wenn das Geheimniß den pikanten Reiz erhöht, aber die großblumigen Baumwollstoffe mit aller Ueberschwänglichkeit der französischen Blumistik, sind sicherlich, wenn auch die Mode sie gebieten mag, vom Standpunkt des Geschmacks nicht zu billigen.

In dieser Elsäßer Ausstellung entdeckten wir ferner auch die Quelle aller der Mohren, Zuaven, Türken, Reiter und Reiterinnen und dieses ganzen Gelichters von Genrefiguren und Thierbildern, bis auf die Helden und Heldinnen des Tages, bis auf die Carricaturen aus der Großherzogin von Gerolstein, Figuren, die schwarz oder

farbig gedruckt oder selbst photographirt, Taschentücher, Hemden, Shawls, Halskrägen und was sonst noch alles unsicher machen. Selbst die Stoffe für Damenkleider sind am unteren Saume ringsum mit Portraitmedaillons, mit Liebesscenen, Amorettengruppen bedruckt. Gewiß liegt hierin eine große Geschmacklosigkeit, denn erstens ist es schon an sich unangemessen, den lebendigen Menschen, der weder eine geeignete Fläche noch die Ruhe zur Betrachtung darbietet, mit anderer als rein decorativer Verzierung zu schmücken, zum anderen ist aber die Wahl des Platzes für solchen bildartigen Schmuck in nächster Nähe des aufgewirbelten Staubes und Schmutzes vollends unpassend.

Von demselben Standpunkt aus könnte man auch die schweren Seidenstoffe der Lyonneser für Damenkleider verwerfen, welche so gewebt sind, daß um den unteren Saum große, allerdings außerordentlich gut ausgeführte Blumenbouquets in größeren Abständen wie angehängt erscheinen. Bekanntlich ist die Mode über die alten, naturalistisch mit Blumen und Bouquets verzierten Seidenstoffe hinweggegangen und hat ihre Vorliebe den einfarbigen, selbst ungemusterten Stoffen zugewendet, ein Wandel, der in der Seidenindustrie von Lyon, indem er Zeichner und Weber gleicherweise außer Arbeit setzte, große Noth hervorgerufen hat; es ist aber sehr die Frage, ob diese neuen Musterstoffe der Lyonneser, so prachtvoll manche derselben gehalten, so schön auch die Blumen und die Farben sind, den alten und veralteten Geschmack wieder zu neuem Leben erwecken können.

Der Elsäßer Salon zeigt uns die bereits erwähnte

Liebhaberei, mit Medaillons und allerlei figürlichen genrehaften Scenen rein decorativ zu verzieren, auch bei Vorhängen und gewebter Wandbedeckung. So giebt es dort eine gewebte Tapete mit den in regelmäßigen Abständen sich wiederholenden, von Medaillons eingefaßten Portraits des kaiserlichen Paares und des kaiserlichen Prinzen von Frankreich. Sind diese Portraits vom Standpunkt der Malerei schon nichts als reine Carricaturen, so müssen sie vollends unerträglich werden, wenn diese Carricaturen sich dreißig, vierzigmal oder gar öfter noch in demselben Zimmer wiederholen. Welche Hitze der Loyalität gehört dazu um diesen Schrecken zu ertragen, aber auch welche Gedankenlosigkeit in Sachen des Geschmacks, um dergleichen zu ersinnen und seinen Gebrauch vernünftigen Menschen zuzumuthen! Aber dergleichen, bei der hohen Meinung von der Unfehlbarkeit des französischen Geschmackes scheinbar unbegreifliche Dinge konnte man öfter in der Ausstellung sehen.

Geschmacklosigkeiten dieser Art finden wir unter anderem zahlreich in der Damastweberei, namentlich bei den Tischtüchern, bei denen die Zeichnung sich weiß aus grauem Grunde hervorzuheben pflegt. Es giebt keine Gegenstände der Kunst, die hier nicht behandelt sind; die technischen Fortschritte der Weberei machen freilich vieles möglich, aber es ist nicht alles von gutem Geschmack, was möglich ist. Die mittelalterlichen Tisch- und Handtücher von Leinendamast geben allerdings auch Thier- und Figurenbilder, aber diese nur in der Silhouette gehalten und meistens in blauen Streifen gereiht, und also der künstlerischen Behandlung nach durchaus nur

decorativ. Diese französischen Damasttischtücher aber trachten es der Natur und der Malerei gleich zu thun; sie geben Portraits, Landschaften, die größten Figurenbilder jeder Art. Ein großes Stück stellte z. B. den Fischzug Petri nach Rafael dar mit Figuren, davon die im Vordergrunde zwei Drittel Lebensgröße hatten, ein anderes gab mit zahlreichen Figuren eine Allegorie des Friedens, wieder andere Genrebilder, Reiterbuden, Feuersbrünste u. dergl. mehr. Mögen diese Werke Triumphe der Technik sein, so sind sie andrerseits Ungeheuer des Geschmacks, und der Fabrikant und Aussteller, der einerseits die Höhe seiner Leistungsfähigkeit zeigen will, stellt sich andrerseits ein Armuthszeugniß aus. Diese Werke imitiren die hohe Kunst und sie müssen sich also auch den Maßstab derselben gefallen lassen, und damit gemessen sind sie Carricaturen. Zudem ist diese Ornamentation an ihrem Orte vollkommen unpassend; sowie diese Decken zur Anwendung kommen, wird ihr Schmuck, der dann erst wirken soll, unter Schüssel und Teller vergraben. Auf jenen Damastdecken, die bloß ornamental verziert sind, herrscht dagegen der volle Naturalismus in der Zeichnung der Blumen, Blätter und Ranken, wodurch bei dem geringen Gegensatz der Farben, da nur Weiß gegen Grau, oder gar Weiß gegen Weiß sich abzuheben hat, Unruhe entsteht. Der rechte Damaststil ist in diesen Webereien nicht zur Darstellung gekommen.

Eben diese naturalistische Ornamentation, von der die Franzosen nicht leicht lassen können, ohne sich selbst aufzugeben, wie man bei der Lyonneser Seidenindustrie

sieht, erfüllt auch den größten Theil der gewöhnlichen Möbelstoffe und einen guten Theil der Seidenstoffe, zumal der schwereren. Die eigentlichen Schnörkel des Rococo beginnen zu weichen oder sie verwandeln sich in bestimmte Umrahmungen, welche theils als ganz selbstständige Felder, theils kleiner in regelmäßiger Reihung oder Verbindung einen Blumenstrauß in die Mitte nehmen. Diese aus der Zeit Ludwigs des XV. und des XVI., aus dem Stil des späteren Rococo herstammende Ornamentation ist heute sehr beliebt in Frankreich und findet sich gleichmäßig für Fußteppiche, Decken, Vorhangstoffe und Wanddecoration verwendet. Es ist wenigstens eine Manier den wilden Naturalismus in Ordnung zu bringen, aber im Grunde bleiben die Fehler beider Stilarten, die hier vereinigt sind, neben einander bestehen, und der Gesammteffect, obwohl gewöhnlich ein heiterer, kann bei dem Mangel fester Linien doch einen gewissen Grad von Unruhe nie ablegen.

Neben dieser Ornamentationsweise macht sich dort, wo höhere Anforderungen gestellt werden, auch wohl eine andere geltend, die mit großgeschwungenen Ranken, Blättern und Blumen, mit Vögeln und sonst allerlei Thieren und menschlichen Figuren dazwischen an die venezianischen Prachtstoffe der Renaissance oder vielmehr der beginnenden Barockzeit erinnert. Diese Stoffe machen allerdings, wenn ausgespannt, die Wirkung einer prachtvollen Decoration, zumal sie gewöhnlich in kräftigen Farben gehalten sind; je schöner und schwungvoller aber die Zeichnung ist, je reicher sie mit Thierbildern und Menschenfiguren belebt wird, um so weniger kann sie

es vertragen in Falten gelegt zu werden, wie es doch bei Vorhängen geschieht, oder gar sich zerschneiden zu lassen, wie es für Möbel nothwendig ist. Kleine Räume können solche schwere Ornamentation durchaus nicht vertragen.

Derselbe Uebelstand steigert sich noch bei jener, ebenfalls in der französischen Fabrikation heutiger Tage sehr beliebten Ornamentation, welche man nach den Compositionen ihres ersten Meisters als das Genre Watteaus bezeichnet oder auch nach der Pompadour benennt, zu deren Zeit es besonders gepflegt wurde. Es ist eine Art Zwischenstufe zwischen der ornamentalen und der rein bildlichen Kunst, liebenswürdig heitere figürliche Scenen, meist einem erträumten Hirtenleben oder der Schauspielerwelt entnommen, umgeben von allerlei äußerst leichtem und graziösem Gewinde und Geranke, das sich gewöhnlich an die Natur anschließt, seltner rein ornamentale Formen zeigt. Es ist oftmals anmuthig, liebenswürdig im höchsten Grade und der Eigenthümlichkeit der französischen Künstlerphantasie ebenso angemessen, aber es ist nur dort anwendbar, wo es ausgespannt bleibt und nicht durch vorgestellte Möbel zerschnitten wird, als Wanddecoration, als Coulisse, auf spanischen Wänden und im Kleinen auf Fächern u. s. w. Außerdem, leicht und zierlich wie es ist, duldet es auch kein anderes Colorit als ein zartes und leichtes und paßt daher nicht überall hin. Ganz unangemessen müssen wir es für Sitzmöbel erklären, denn widerstrebt es schon der einfachsten Logik grade diejenigen Stellen, die zur Bedeckung bestimmt sind, also Rücklehnen und Sitzpolster, mit bedeutsamen figürlichen Scenen zu verzieren, so hat hier auch der Decorateur die

Farbe nicht in seiner Gewalt und was für sich vielleicht recht schön sein kann, bildet in der allgemeinen Harmonie des Zimmers, von der es ja doch nur einen Theil ausmacht, eine Dissonanz.

Was von diesen Watteauartigen Compositionen, gilt in noch höherm Grade von den wirklichen gewebten Bildern, Genrescenen, Landschaften, Gegenständen geschichtlichen und mythologischen Gehalts, die man auch zahlreich in der französischen Fabrikation decorativer Stoffe antrifft. Man sah dergleichen selbst auf Fußteppichen. So gab es einen Teppich, der in den einzelnen höchst schwer gehaltenen und durch Schatten und Licht herausgehobenen Umrahmungen Engel zeigte, die mit Blumenkörben und Guirlanden in den blauen Lüften zwischen den Wolken herumflatterten; er trug also genau dieselbe Ornamentation auf dem Fußboden, welche die unbedachtsame Willkür des achtzehnten Jahrhunderts an den Plafond zu malen pflegte.

Ein anderer Fabrikant war auf den Einfall gekommen eine Garnitur von Sitzmöbeln mit Illustrationen zu Lafontaines Fabeln zu verzieren, ein anderer mit Bildern aus Molièreschen Lustspielen, jedenfalls eine eigene Art sich einen Salon Lafontaine und einen Salon Molière zu schaffen und nicht minder eine sonderbare Weise den großen Dichtern seine Verehrung zu bezeugen.

Wir sind mit diesen gewebten Bildern auf eine Art der Weberei gekommen, welche Frankreich gewöhnlich zu hohem Ruhme angerechnet und im Lande selbst als die Spitze seiner Kunstindustrie betrachtet wird. Ich meine die Gobelins. Die Figurenweberei war in freilich an-

derer, man könnte sagen, mosaikartiger Weise das ganze Mittelalter hindurch geübt worden und hatte dann zur Zeit ihrer höchsten Blüthe, als man darin Rafaelsche Cartons copirte, ihren vornehmsten Sitz in Flandern. Heutzutage ist sie aber wegen der Schwierigkeit der Arbeit und des Mißverhältnisses des künstlerisches Resultats mit dem Aufwand von Mühe, Zeit und Geld überall aufgegeben und wird fast nur noch in den beiden kaiserlichen Fabriken zu Paris und Beauvais fortgeführt. Wir sehen hieraus schon, daß dieser Industriezweig für die Gegenwart ein künstlicher ist, ein mit außerordentlichen Mitteln großgezogener und genährter. Mögen daher die Leistungen noch so vorzüglich sein, so ist ihre Bedeutung für das Land, für den allgemeinen Vortheil gleich Null. Denn diese Fabriken können nicht einmal das für sich anführen, daß sie dem Lande eine Schaar kunstgebildeter Arbeiter erziehen, weil die Technik, die wie eine Art Mittelding zwischen Weberei und Stickerei erscheint, so einzig ist, daß sie eine weitere Anwendung nicht duldet. Immerhin möchten wir uns das alles gefallen lassen, wenn die künstlerischen Vortheile der Gobelins in keiner anderen Weise zu erreichen oder so bedeutend wären, daß sie die unendliche Mühe und die außerordentlichen Kosten der Herstellung deckten. Nun sind und bleiben sie aber immer nur Copien, theurer als die Originale und keineswegs die gleiche Dauer versprechend, denn während die Rafaelschen Cartons fast alle ihre Frische und Sattheit der Farbe bewahrt haben, sind die danach gewebten Arrazzi sämmtlich ausgeblichen.

Es läßt sich aber auch aus rein künstlerischem Ge-

sichtspunkte mancherlei gegen die Gobelins einwenden. Wir geben zu, daß die Beispiele, welche die kaiserlichen Fabriken großartig und zahlreich ausgestellt haben, von einer ganz wunderbaren Vollendung sind. Man hat sich als Ziel gesetzt das Oelgemälde möglichst zu erreichen, einerseits dadurch, daß man die Sichtbarmachung der Textur, welche allen älteren Webereien dieser Art anhängt, völlig überwand, andrerseits, indem man die Weichheit der Modellirung, die gleiche sanfte Verschmelzung der Töne und zugleich die Kraft, Tiefe und Sattheit der Farben erreichte. Die Gewebe nach Giorgione, nach Guido Reni's berühmter Aurora zeigen, daß das Eine wie das Andere in erstaunlicher Weise gelungen ist. Selbst die täuschende Wiedergabe der Natur im Stillleben ist versucht und z. B. das weiche Fell des Hasen fast mit nicht minderer Wahrheit und Natürlichkeit dargestellt. Technisch liegt allerdings hierin ein Fortschritt im Vergleich mit der Vergangenheit, es ist aber die Frage, ob es auch künstlerisch ein Fortschritt ist, ob nicht die Absicht schon verfehlt war.

Betrachten wir die Bestimmung der Gobelins. Ihr Vortheil besteht darin, daß sie abgenommen und aufgerollt werden können, und demgemäß war ihre ursprüngliche Bestimmung auch keine andere, als bewegliche, schnell veränderliche Wände für den Augenblick zu bilden oder Räumlichkeiten auf den Moment für bestimmte festliche Gelegenheiten in Prachtlocale umzuwandeln. Diese Bestimung hat man fast gänzlich vergessen, und solche Tapisserien sind ein fester Wandschmuck geworden grade wie ein anderer. Sind es aber Räume groß und

bedeutend genug für den Schmuck der hohen Kunst, so sind Gobelins für Frescomalereien ein unzulänglicher Ersatz, der noch dazu höher zu stehen kommt. Will man dagegen Wohnräume damit verzieren, so ist ihre Wirkung jener eleganten oder gemüthlichen Behaglichkeit, die wir heutzutage von den Räumen verlangen, in denen wir leben, nicht angemessen. Wer das Schloß von Fontainebleau gesehen hat, wo sich also verzierte und ausgestattete Räume aus drei Jahrhunderten befinden und uns von dem Eindruck eine klare Vorstellung geben, kann das leicht ermessen. Die zahlreichen, auf den späteren Tapisserien meist lebensgroßen Figuren wirken auf das Gemüth um so schwerer, lastender und unruhiger, als das Verhältniß der Farben nicht das gleiche geblieben ist, indem die einen mehr, die anderen weniger ausgeblichen sind. Man fühlt sich gepreßt und gedrückt, man hat das Gefühl sich in einer Gesellschaft zu befinden, die man nicht gebeten hat, und sagt sich endlich: Hier möchte ich nicht wohnen. Am erträglichsten unter allen sind noch die Tapisserien des Rococo, aus der Zeit Watteaus und Bouchers. Mit ihren mythologischen und pastoralen Scenen schon ihren Gegenständen nach decorativ gehalten, sind sie dem ganzen Zeitgeschmack gemäß in den Farben milder und sanfter und drängen sich mit ihrer ruhigeren Heiterkeit nicht so dem Gefühle auf, sondern geben mehr die allgemeine Wirkung eines maßvoll geschmückten Hintergrundes. Zahlreiche Originalbeispiele dieser Art, die in der französischen Abtheilung der „Geschichte der Arbeit“ und anderswo aufgehängt waren, lieferten den Beweis, daß die heutigen Erzeugnisse der Gobelinsfabriken sich

um so weiter von ihrer eigentlichen Aufgabe entfernen, je mehr sie sich bemühen selbstständige Bilder vorzustellen und Oelgemälde in ihrer Wirkung zu erreichen.

In jedem Falle sind die Gobelins das Höchste, was die Franzosen in ihrer eigenen Art leisten, es ist der Schlußpunkt ihrer ganzen naturalistischen Decorationsrichtung. Es scheint aber, als ob ihnen selbst an der inneren Wahrheit dieser Richtung Zweifel aufzusteigen beginnen, und diese Zweifel haben auch bei ihnen schon Versuche in der entgegengesetzten Kunstrichtung, in der stilistischen, hervorgerufen. Diese neue Decorationsweise gesellt sich heute als dritte Art zu der naturalistisch-französischen und zur orientalischen, mit welcher letzteren sie im Princip verwandt ist. Auch sie will nur decorative Wirkung und ihr flach gehaltenes Ornament hat kein anderes Ziel, aber sie sucht die Wirkung weniger in der Verschmelzung der Farben und der allgemeinen Harmonie, als in ihrem Auseinanderhalten durch größere Flächen des Grundes und des Musters, sowie in schwungvoller Zeichnung, welche die etwaigen Vorbilder der Natur nach Kunstgesetzen umwandelt.

Den Anstoß zu dieser neuen Kunstweise hat die vom Rheine ausgehende Reform der kirchlichen Paramentik gegeben, und es waren mittelalterliche Muster, in ihrer Wurzel ebenfalls orientalischen Ursprungs, welche die nächsten Vorbilder lieferten, dieselben Muster, die sich heute im österreichischen Museum befinden. Der Würde und des Ernstes wegen, in Verbindung mit Glanz und Pracht, die sich in ihnen vortrefflich ausdrücken lassen, finden sie auch heute noch vorzugsweise ihre Anwendung

zu Kirchengewändern, andrerseits sind diese Muster aber auch bereits auf Möbelstoffe und besonders auf Tapeten übergegangen.

Die Rheinländischen Fabriken waren mit ihren Kirchenstoffen dieser Art auf der Ausstellung nicht erschienen; mancherlei zeigten die Belgier, auf welche dies Nachbarland und die Verbindung des Clerus gewirkt hatten; mit Entschiedenheit und nicht ohne Glück hatten österreichische Fabriken, unter denen C. Giani obenan zu nennen ist, diesen Weg betreten. Die französische Jury verhielt sich überall, wo sie auf die Stoffe mit stilisirten Mustern stieß, abwehrend und selbst ignorirend, denn sie erkannte offenbar darin einen gefährlichen Gegner der eigenen Industrie. Die Lyonneser Fabrikanten von Kirchenstoffen aber haben bereits eingesehen, daß eine Zeitrichtung nicht durch Ignorirung und noch weniger durch das Urtheil einer kunstunverständigen Jury abgethan ist, und ihre Kirchenstoffe zeigten daher zahlreiche stilisirte Muster. Aber sei es, daß ihnen die rechten Vorbilder gefehlt hatten, sei es daß die hier verlangte strenge Zeichnung der französischen Art und Schulung widersprach, diese stilisirten Stoffe der Franzosen mußten als durchweg mißlungen bezeichnet werden, und es nahm uns daher kein Wunder, als wir später erfuhren, daß die Franzosen selbst sich überall nach Originalstoffen mit stilvollen Mustern umsähen, um sie zu eigenem Gebrauche zu erwerben. Die Kirchenstoffe ihrer eigenen alten Art machten auch neben denen der Belgier und selbst neben ihren eigenen stilisirten einen gar zu gemeinen Eindruck, der mit den bunten Blumen

auf breitem Goldgrund um so banaler erschien, als er mit dem ernsten und erhabenen Zwecke contrastirte. Fast unangemessener noch bedünkten uns die wilden Schnörkel des Jesuitenstils mit ihren zahlreichen Farben, und mit Ornamenten, die zuweilen so groß gehalten waren, daß ein einziges davon (ohne Wiederholung) die ganze Casel bedeckte. Die gestickten Ornamente fehlten nach beiden Seiten: entweder sie waren zu fein, dünn und linienartig oder zu massiv in dickem Relief, welches die Gewänder bretterartig steif und schwerfällig machte, und dazu mußte allerlei eitler Putz von Flinder, blanken Knöpfen und Silberblecharbeiten statt der Stickerei den leeren Prunk erhöhen.

Wie bei den Kirchenstoffen, so haben sich die Franzosen auch auf den Tapeten mit stilisirten Mustern versucht, zumal dann, wenn eine reichere Verwendung von Gold statt finden sollte, mehr aber noch bei Ledertapeten und ihren künstlichen Imitationen, bei denen jedoch die Muster des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts vorherrschen. Aber auch bei den Tapeten waren sie darin nicht minder unglücklich, vielleicht mit Ausnahme einer einzigen Fabrik (Bolin frères, Paris), die wenigstens mit den ihrigen eine glänzende Wirkung erzielte. Meistens waren die Muster zu groß gezeichnet. Die übrigen ächten oder imitirten Ledertapeten der Franzosen ebenso wie die der Belgier litten durchweg an Trübheit und Schmutz der Farben. Das ist überhaupt, wie man will, ein Fehler oder eine Eigenthümlichkeit der französischen Tapeten insgesammt: die Farben sind durchweg ins Trübe gebrochen, sei es nun in das Graue, Braune

oder Grünliche, und das ebensowohl die lichten wie die dunklen Tapeten. Diese Verzichtleistung auf eine eigentliche coloristische Wirkung ist offenbar noch ein Nachklang jener Farbenresignation, welche den ganzen modernen Geschmack seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts charakterisirt, und von der wir uns nunmehr loszuringen trachten.

Auf diese Wirkung verzichtend, obwohl sie eigentlich in der Aufgabe liegt, da die Tapete doch nur den stimmungsvollen Hintergrund bilden soll, geben sich die Franzosen mehr Mühe mit den Gegenständen der Verzierung. Zwar die Muster der gewöhnlichen Tapeten sind auch in Zeichnung und Erfindung ganz gewöhnlich, man kann hunderte durchgehen ohne auf eine zu stoßen, worauf der Blick mit einigem Vergnügen haften bleibt. Es sind die bekannten, naturalistischen und verschnörkelten Muster, wenn auch gegenwärtig mit etwas mehr Maß und Feinheit behandelt als die letzten Jahrzehnte hindurch, zu denen sich chinesische, ägyptische, griechische, man möchte sagen, alle Muster der Welt gesellt hatten. Soll aber ein höherer Geschmack und etwas mehr Kunst in Frage kommen, so greifen die Franzosen auf die reichere Ornamentation des achtzehnten Jahrhunderts im Stile Watteaus zurück oder sie nehmen ihre Zuflucht zu dem, was ihrer künstlerischen Anlage heute am entsprechendsten erscheint, zur directen Nachahmung der unmittelbaren Natur. Hier beginnen sie mit geschickt arrangirten Blumenbouquets und steigen auf bis zu großen Landschaften und romantischen Architekturen.

Man kann nun mit Vergnügen zugeben, daß diese

Leistungen, sowohl kolossale Blumenbouquets in Vasen, welche zu Füllungen dienen, als die großen Landschaften mit reichen, blühenden Gärten, mit Seen, Bergen, Schloß- und Tempelruinen in duftiger Stimmung, mit üppigen Blumen im Vordergrund, Landschaften, welche die ganze Wand bedecken, in ihrer Art als Tapetendrucke ganz erstaunlich sind und, von gewisser Entfernung gesehen, fast den Eindruck ächter Kunstwerke machen. Immer aber liegt ein Widerspruch darin, daß diese doch eigentlich zur Wiederholung neben einander bestimmten Decorationen, die nur mit anderen Gegenständen zusammenwirken sollen, eine selbstständige Wirkung als Kunstwerke beanspruchen, die ihnen nicht gebührt. Für Prachtsäle sind sie zu wenig, für die Wohnung zu viel. Weit verwerflicher noch und nur aus der Sucht der Franzosen nach Neuem und Originellem, selbst auf Kosten des Verstandes, zu erklären ist der Gedanke, den ein französischer Tapetenfabrikant hatte zur That werden lassen, nämlich gleich eine ganze mit goldumrahmten Oelgemälden geschmückte Wand auf dem Papier zu imitiren, sodaß also der etwaige Kunstfreund, der diese Wahl für sein Wohnzimmer getroffen, sich nicht bloß die theuren Staffeleibilder erspart, sondern auch in die angenehme Lage kommt, dieselbe Landschaft, dasselbe Porträt, dasselbe Genrebild, alle in mehr oder weniger carricaturartiger Ausführung, ein dutzendmal und darüber um sich herum an seinen vier Wänden bewundern zu können.

Im Gegensatz gegen die Franzosen waren die Engländer in der Wanddecoration aller naturalistischen Art und Imitation aus dem Wege gegangen und hatten mit

ihrer rein decorativen Art nicht bloß sich selbst, sondern überhaupt der stilistischen Ornamentation auf diesem ganzen so überaus wichtigen Gebiete den Sieg erkämpft. Die englische Tapetenfabrikation zeigte auf der Ausstellung nur noch stilisirte Muster, hier und da Imitationen eines bestimmten Stils, wie z. B. eine Decoration im Stil der Renaissance nach der Composition von Digby Wyatt und eine andere in pompejanischer Art. Im Allgemeinen aber war dasjenige, was man sah, nicht mehr Imitation, sondern man könnte fast sagen ein eigenthümlicher Stil mit eigenen Schöpfungen, beruhend und gegründet auf die allgemeinen Principien der Wandverzierung und ihrer künstlerischen Erfordernisse, und deßhalb auch der Farbe, nicht wie bei den Franzosen, nach der Mode, sondern nach coloristischen Principien und nach der Bestimmung Rechnung tragend. Jeder ächte Geschmack, jeder berechtigte Wunsch fand Befriedigung, die ruhige und bescheidene Stimmung wie die glänzende, die heitere und freudige wie die ernste; bürgerliche Art und vornehm-eleganter Charakter, sie alle waren in Farbe und Zeichnung zum Ausdruck gekommen, ohne disharmonisch, ohne schreiend zu werden, ohne in die Trostlosigkeit des modernen Grau zu verfallen.

Das schönste Stück von allen war eine große Decoration nach einer Composition des Architekten Owen Jones (Fabrikant Jeffreys & Co.) mit goldner Zeichnung auf blauem Grunde und breiten, farbenreichen, üppiger componirten Borduren und Lisenen. Die ganze Haltung in ihrer wahrhaft prachtvollen Wirkung erinnerte an indische, zum Theil auch an mittelalterliche

Kunstweise, machte aber einen so originalen und bei aller Gesetzmäßigkeit so sehr den Eindruck einer Schöpfung der freien, nur sich selbst fragenden Künstlerphantasie, daß jener bedenkliche Standpunkt einer verstandesmäßigen Erfindung, welcher noch vielen englischen Arbeiten anhängt, vollständig überwunden erscheint. Dieses Werk, welches in das Eigenthum des österreichischen Museums übergegangen ist, kann als ein Zeugniß dienen, daß diejenigen Recht behalten werden, welche auf dem Gebiete der Ornamentation einer entfesselten, zügellosen Phantasie Schranken setzen wollen, welche der Willkür das Thor verschließen und auf Grundlage einer in der Sache liegenden Gesetzmäßigkeit den künstlerischen Geschmack reformiren wollen. Es ist ein Zeugniß, daß auf diesem Wege das Schönste geleistet werden kann, weit überragend alles, was ererbtes Geschick und unbegränzte Phantastik hervorzubringen vermag; es ist uns ein Zeugniß, daß die Geschmacklosigkeit des neunzehnten Jahrhunderts an der Gränze des Könnens und des Daseins angekommen ist, und vereinte Bestrebungen eine bessere Zeit herbeiführen werden.

13.

Thon, Porzellan und Fayencen.

Das weite kunstindustrielle Gebiet der Gefäße und Geschirre aus gebrannten Erden, das wir jetzt vom ästhetischen Standpunkt aus überfliegen wollen, ist vielleicht das älteste in der Kunst oder mindestens seiner Entstehung nach als der textilen Kunst gleichzeitig zu betrachten. Die Pariser Ausstellung gewährte uns die Mittel, dasselbe, man kann sagen, vollständig zu übersehen, vollständig nach zwei Gesichtspunkten, nach dem gegenwärtigen, denn die ganze Welt hatte Muster ihrer Leistungen in gebranntem Thon und Porzellan eingeschickt, und nach dem historischen, den jene archäologische Abtheilung der Ausstellung, die man die „Geschichte der Arbeit" nannte, umsichtig und hier und da selbst glänzend vertrat. Man konnte diesen Kunstzweig bis in seine ersten Anfänge und zu seiner frühesten rohen Gestaltung zurückverfolgen, nicht bloß in jenen unglasirten, mit der Hand geformten Gefäßen, welche, einer vorgeschichtlichen Zeit der Menschheit entsprossen, von der Erde uns zufällig wieder gegeben sind, sondern auch in zahllosen Thonarbeiten, die, zum Volksge-

brauch bestimmt, meist aus der Volkshand hervorgegangen sind und bei Völkern oder in Gegenden, die von der Cultur unberührt geblieben, ihre Entstehung erhalten haben.

Diese letzteren vertreten also ihren Kunstzweig auf einem sehr niedrigen Standpunkt und bilden für die heutige Industrie so gewissermaßen das eine Ende jener Entwicklung, die auf der anderen Seite mit den vielbewunderten Arbeiten von Sèvres und den neuesten französischen Fayencen, den Werken der modernsten Culturkunst abschließt. Und da zeigte sich auf der Ausstellung eine merkwürdige Erscheinung. Diese Thongefäße des Volksgebrauchs, die aus türkischen Dörfern Europas und Kleinasiens stammten, aus Marokko, Tunis und Algier, aus Gegenden und Ortschaften von Spanien und Portugal, an denen alle Cultur seit den Zeiten der Araber vorüber gegangen war, sie machten zumeist einen fast rohen Eindruck und waren in der That auch meist rohe, derbe Erzeugnisse. Ihre Formen waren nicht auffallend, ihre Ornamente mit unsicherer, ungebildeter Hand eingeritzt oder mit dem Pinsel in Linien und Streifen aufgetragen; nur ein Theil war glasirt und buntfarbig, die anderen zeigten den rothen, grauen, gelben oder weißlichen Thon in originaler Beschaffenheit. Und doch waren es grade diese Gegenstände, welche die Aufmerksamkeit der Kenner und Kunstfreunde auf sich zogen und bald die Namen berühmter Künstler, die Namen der Museen und der bekanntesten Sammler als Käufer zeigten, während jene anspruchsvollen Porzellane von Sèvres ein Publikum um sich sammelten, dessen

Kunstbildung etwa auf der bescheidenen Höhe der Lithographien und Kunstvereinsblätter stand.

Woher diese jedenfalls auffallende Erscheinung? Sicherlich war es bei den Käufern der genannten Kategorien nicht der ethnographische Gesichtspunkt, der sie zur Lust des Besitzes gereizt hatte, sicherlich nicht der Gesichtspunkt der Merkwürdigkeit, denn diese Gegenstände trugen in ihrer Einfachheit eben nichts Merkwürdiges an sich. Mag immerhin das historische Interesse ein wenig mitgewirkt haben, so lag die Hauptursache des Reizes doch jedenfalls in der Beschaffenheit der Dinge selbst. Es war eben das Einfache, Ursprüngliche und Ungekünstelte ihrer Formen, die sich selten zur eigentlichen Eleganz in griechischer Art erhoben, immer aber naturwüchsig, sachgemäß, zweckdienlich und auch künstlerisch gut waren. Eben dieses Naive der Gestaltung, die am rechten Ort effectvoll, z. B. Gold auf Grün, angebrachte Verzierung, die das Ganze zu guter, mitunter ausgezeichneter decorativer Wirkung brachte, verfehlte grade auf das ausgebildetste Kunstverständniß, das sich durch Putz und Schein nicht beirren läßt, seinen Eindruck nicht, und der Erfolg dieser Gefäße war darum ein ganz richtiger und wohlbegründeter.

Stellen wir diese einfachen, in ihrer äußeren Vollendung selbst noch rohen Thonarbeiten, wie gesagt, an den Ausgang der Entwicklung, so würden darauf die griechischen Thongefäße folgen, die wenigstens durch einzelne Beispiele im „Museum der Geschichte der Arbeit“ vertreten waren. Bei ihnen hatte ein vollendeter Kunstgeschmack die naturwüchsigen, an sich durchaus richtig

gestalteten Formen zur höchsten Feinheit und Eleganz gebracht und bei aller Schönheit und Durchbildung dennoch die Einfachheit in der Gestaltung wie in der Decoration bewahrt, bis mit der Entartung des Volkslebens und dem Auswachsen der Kunst auch der gesunde Sinn nachließ und auf Willkürlichkeiten, Künsteleien und Absonderlichkeiten Bedacht nahm.

Es ist merkwürdig, daß mit dem Untergange der griechisch-römischen Welt die Thonfabrikation als Kunst für uns das ganze Mittelalter hindurch fast ausgestorben erscheint; was uns übrig geblieben, beschränkt sich, man möchte sagen, auf ein Paar Ofenkacheln und eine Anzahl Fußbodenfliesen. Gefäße fehlen fast gänzlich, daher es auch bei diesem Mangel an Vorbildern gekommen ist, daß unsere modernen Künstler, wenn sie Thongefäße in mittelalterlicher Art zu componiren hatten, auf die unglaublichsten Dinge verfallen sind. Aber die wenigen Ueberreste gothisch-mittelalterlicher Thonindustrie haben vor den antiken Gefäßen eine Eigenthümlichkeit, worauf sich die ganze glänzende Entwicklung der modernen Thonfabrikation stützt, das ist die Glasur. Wir lassen es dahingestellt, woher sie gekommen und wo sie erfunden ist, diejenigen Vorbilder aber, welche der künstlerischen modernen Thonindustrie den Anstoß gegeben haben, waren die Arbeiten der Araber Spaniens, die mit glänzend gefärbten und ornamentirten Ziegeln ihre Mauern bekleideten und mit dem gleichen Ueberzug ihre Gefäße versahen.

Diese Majoliken, wie die Italiener sie nach der Insel Majorka, von wo sie ihnen zukamen, benannten, veran-

laßten in Italien eine Kunst und eine Industrie, eine Kunst in den glasirten Reliefs und Figuren Luca della Robbia's, seiner Söhne und Nachfolger, eine Industrie in dem italienischen Majolikageräth, dessen Fabrikation so schwunghaft und so künstlerisch getrieben wurde, wie einst die Töpferei in Griechenland. Von dem Ansehen und der Bedeutung dieser Industrie im sechszehnten Jahrhundert, welche Länder und Provinzen in Blüthe hielt, haben wir heute keinen Begriff. Das Gleiche wurde in Deutschland versucht, aber durchaus handwerksmäßiger; dem Betrieb fehlte es an Schwung, den Arbeiten an künstlerischer Auffassung, dem ganzen Industriezweig an Bedeutung. Nur der französischen Renaissance gelang es in den bekannten Arbeiten Bernard Palissys sowie in der sogenannten Henri-deux-Waare zwei selbstständige künstlerische Zweige der Thonfabrikation zu schaffen, die aber Spezialitäten waren und geblieben sind.

Auch in den Niederlanden erlangte die Majolikafabrikation in italienischer Weise eine große Bedeutung; von hier aus ging aber in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts eine wahre Revolution in der ganzen künstlerischen oder feineren Thonfabrikation vor sich, aller Wahrscheinlichkeit nach veranlaßt durch die zahlreichere Importirung chinesischen und japanischen Porzellans. Man mußte diesem neuen Stoffe seine unzweifelhaften technischen Vorzüge zugestehen, man mußte anerkennen, daß er sich in Bezug auf Reinlichkeit, Leichtigkeit und Solidität zum Gebrauch unendlich besser eigne; man fand aber auch den weißen, nicht porösen Stoff, die glänzende, mit der

Masse verbundene Oberfläche, die größere Zartheit der Farben bei weitaus größerem Reichthum mit der neuen Tendenz des Geschmacks gegen den Ausgang des siebzehnten Jahrhunderts vielmehr in Harmonie als die schwere Haltung und die an Umfang sehr arme Palette der alten Majoliken und Fayencen. Porzellan zu schaffen gelang freilich noch nicht. Die harte, nicht mehr poröse Verglasung der Erden und die untrennbare Zusammenschmelzung der Glasur und der Masse war noch nicht möglich, aber man versuchte wenigstens das äußere Ansehen der neuen Waare dem Porzellan ähnlich zu machen, und überzog möglichst weiße Erde mit weißer opaker Glasur, die man am häufigsten bloß mit Blau verzierte oder dem man Roth, Grün, Gold, soweit man konnte, hinzufügte.

Diese Revolution ging, wie gesagt, von den Niederlanden und zwar von Delft aus — ein sicheres Zeichen, daß chinesische Imitation mit im Spiele war. Delft gab auch den Namen für diese Fayencen her, welcher Name noch heute in England im Gegensatz gegen China geblieben ist. Alle Welt folgte dem gegebenen Beispiel in dieser Fayencefabrikation der besseren Art für alles Haus- und Tafelgeschirr, und die Majoliken, die ohnehin langsam verblaßt waren, verschwanden von Tisch und Credenz und zogen sich als Antiquitäten in die Kunstkabinette zurück.

Daß diese neuen Fayencen auch künstlerisch behandelt wurden gleich ihren Vorgängern und daß man Werth darauf legte, dafür gab es zu Paris auf der Ausstellung in dem Museum zur Geschichte der Arbeit Beweise genug,

zumal in der holländischen Abtheilung, wo sich Geräthe und Tafeln von der Hand erster Künstler wie Jan Steen und Waterloo mit Blau auf weißem Grunde verziert fanden. Am interessantesten und lehrreichsten aber war in dieser Beziehung wie überhaupt die französische Abtheilung, wo es Musterbeispiele aller französischen Fayencefabrikanten gab, die zeigten, daß eine jede derselben eine künstlerische Spezialität war, wenn auch alle Kinder derselben Zeit, desselben Geistes und von demselben Stoffe gemacht.

Diese Blüthe der französischen Fayencen ging schon theilweise neben der europäischen Porzellanfabrikation einher, die sich in Frankreich um einige Jahrzehnte verspätet hatte. Die Erfindung des Porzellans rief sodann eine neue Revolution hervor und verdammte alsbald auch die Delfter Fayencen zum ordinären Gebrauch. Da die letztere Waare ebenfalls schon aus der Nachahmung des Porzellans hervorgegangen war, so änderte sich der künstlerische Charakter Anfangs wenig, nur daß der neue Stoff eine weitaus größere Freiheit, Eleganz und Feinheit im Relief und in der Masse, sowie in Farbe und Glasur zuließ; die Palette ließ in ihrem Reichthum fast nichts zu wünschen übrig. Man konnte mit dem Porzellan in jeder Beziehung mehr leisten als mit dem Stoffe der Delfter Waare, und es empfahl sich außerdem zu praktischem Gebrauch in einem Grade, der kaum einen Vergleich zuließ.

Den ferneren künstlerischen Entwicklungsgang des Porzellans konnte man zu Paris in der französischen Abtheilung des Museums der Geschichte der Arbeit nicht

minder gut, wie denjenigen der Fayencen verfolgen. Wir gehen mit kurzen Worten darauf ein, weil uns der gegenwärtige Zustand dadurch klarer wird.

In der ersten Zeit des europäischen Porzellans trafen zu seiner künstlerischen Behandlung zwei Elemente der Decoration zusammen, die sich ganz wohl mit einander vertrugen: das war die chinesische Imitation und das Rococo. Beide hatten etwas Spielendes, Leichtes, Capriziöses und paßten somit ganz gut zum Porzellan, das als Kunststoff so wenig für ernste, schwere Kunst geeignet ist, als jene sie lieben. Die Porzellane der ersten Periode, bei denen Anfangs das chinesische Element, dann das Rococo überwiegt, verschmähen darum alle hohe Kunst und tragen rein decorativen Charakter. Die Gemälde, mit denen sie sich zu schmücken beginnen, sind nur in Art leichter Aquarelle gehalten und entnehmen ihre Gegenstände dem mythologischen oder zeitgemäßen Genre, wie es damals in der Luft lag; wenn feiner ausgeführt, so gleichen sie Emailmalereien, nicht aber Oelgemälden. Und in der That ist das ganz das Richtige. Denn die Eigenthümlichkeit der Porzellanmalerei besteht, stofflich wohlbegründet, in der Transparenz der Farben, die in die glasige Oberfläche durch den Brand gleichsam einsinken, diese Transparenz aber, decorativ von Vortheil, wirkt unangenehm in der reinen Kunst. Je mehr also die Porzellanmalerei die Tendenz hat das Oelgemälde durch Sättigung, Kraft und Undurchsichtigkeit der Farben nachzuahmen und zu erreichen, umsomehr entfernt sie sich von ihrer Aufgabe und begiebt sie sich auf einen falschen Weg.

Dieser falsche Weg wurde gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts eingeschlagen; der neue Geschmack verwarf mit dem Rococo auch die ganze im Prinzip richtige künstlerische Verwerthung des Porzellans. Die Porzellanmalerei sollte trotz ihrer stofflichen Beschränkung nun das Höchste in dieser Kunst überhaupt leisten, konnte es aber doch immer nur nur zu Copien bringen. Niemand wird leugnen, daß die Malereien aus dieser Periode des Porzellans, zumal im Anfange dieses Jahrhunderts, an Vollendung und Ausführung, sowie gegenständlich alle ihre Rococovorgänger weit übertreffen, aber diese erreichen ihre bescheidenen Aufgaben, stehen in Harmonie mit sich selber und machen darum Vergnügen; jene stellen sich andere und die höchsten Aufgaben, bleiben aber weit hinter ihnen zurück und wir kehren darum nach einer Weile mißvergnügt den Blick von ihnen ab.

Dasselbe war es mit der Porzellanplastik. Die kleinen, zierlichen Statuetten und Gruppen der Rococoperiode haben mit ihrer zarten, aber harmonischen Bemalung, mit ihrer naiven Anspruchslosigkeit etwas liebenswürdig Heiteres, sie sind Spielereien wenn man will, aber sie wissen anmuthig und gefällig zu spielen. Gegen Ende des vorigen Jahrhunderts sollten aber auch sie den Anforderungen der hohen Kunst genügen und puppengroße Figuren sollten in monumentalem und classischem Stil geschaffen sein. Man entfernte auch den unangemessen scheinenden Glanz und suchte in unglasirtem Porzellan oder Biscuit das Körnige und selbst die Farbe des Naturmarmors zu erreichen. Man scheiterte hier wie in der Malerei an der Unzulänglichkeit des Materials; man

konnte nicht das Leben athmende Lüstre des Marmors hervorbringen, und trotz des classischen Stils, oder vielleicht grade deßhalb, erscheinen die Biscuitstatuetten dieser Periode, verglichen mit den lebendigen, scharf und geistreich skizzirten Figuren des Rococo, langweilig, todt und interesselos.

Trotz dieser hochstrebenden Tendenz ist das Beste aus der Periode der wiederaufgelebten Antike das Ornament, womit man Teller, Tassen und anderes Geräth verzierte, und das Beste wiederum von dieser Art — es war eine freie Bearbeitung und ausgezeichnete Verwendung pompejanischer Motive — hat damals die kaiserliche Fabrik in Wien geleistet. Leider waren die Formen der Geräthe allzusteif und das Ornament folgte ihnen in diesem Charakter nur allzubald.

Die Tendenz des Porzellans, mit seiner Decoration über seine Gränzen hinauszugehen und die höchste Kunst zu treiben, konnte mit dem Glanz ihrer Leistungen die traurigen Folgen nicht lange verdecken. Es hatte sich allerdings eine ausgezeichnete Schaar von Porzellanmalern herangebildet, aber sie starb wieder aus oder wurde alt; der Nachwuchs konnte sich auf der unnatürlichen Höhe nicht behaupten, sondern wurde schwächer und schwächer. Neben dem Bestreben aber das höchste in der Malerei und in der Plastik zu leisten, hatte man ganz vergessen, daß man es nur mit decorativen Gegenständen zu thun hatte, und man kam endlich dahin, einzig nur an die Vollendung des Schmuckes zu denken und das Geräth selbst völlig aus dem Auge zu lassen. Unglücklicherweise kam nun noch im Laufe der ersten Jahrzehnte dieses Jahr-

hunderts die Vorliebe für die naturalistische Blumenornamentation hinzu, welche jedes andere Ornament vertrieb. Diese Kunst ließ sich bei dem Aussterben der bedeutenderen Porzellanmaler allenfalls noch auf ihrer Höhe erhalten, und selbst das geschah nicht einmal. Alsbald schien es, als ob die Vollendung der gemalten Blumen noch der einzige Maßstab zur Beurtheilung alles decorirten Porzellangeschirrs sei. An Feinheit, Vollendung und Solidität des Materials schien man wenig zu denken, an Schönheit und Eleganz der Form, an reizvolle Harmonie der ganzen Erscheinung dachte man gar nicht; man verwandelte ja die Gestalt des Gefäßes selbst in eine Blume, die man wieder mit gemalten oder vergoldeten Blumen in Relief bedeckte.

Ein anderer Umstand, der hinzutrat, machte das Uebel ärger. Während alles ältere Porzellan und das chinesische und japanische noch heute in der Masse selbst einen farbigen Ton hat, trachtete man jetzt als höchste Aufgabe der Technik dahin, es rein weiß, gänzlich farblos und spiegelnd zu machen. Man kam leicht auf diesen Gedanken, sowie man einmal die decorative Gesammtwirkung aus dem Auge verlor, und die Folge war, daß die Malerei, welche kein anderes Ziel als die Nachahmung des Naturdetails hatte, auf dem kalkweißen Grunde nur noch härter, ungefälliger und schwerer aussah. Die kaiserliche Fabrik von Sèvres, welche seit der Restauration auch im Porzellangeschmack wieder an die Spitze trat, begünstigte diese Richtung dadurch, daß sie seit dem Jahre 1804 ihr früheres weiches Porzellan, auf welchem die Malerei wegen des tieferen Einsinkens und größerer Transparenz

der Farben immer mehr decorativen, emailartigen Charakter behält, mit dem harten Porzellan vertauscht hatte.

Das alles hatte dann, nebst anderen Gründen, derer zu gedenken uns hier zu weit führen würde, die Porzellanfabrikation bis auf die jüngste Zeit in einen künstlerischen Zustand versetzt, der eine Umkehr und Reform oder wenigstens einen erneuerten Schwung dringend nothwendig erscheinen ließ. Die künstlerische Ausstattung, auf die doch vorzugsweise Werth gelegt wurde, war in Malerei und Plastik gesunken, die technische Behandlung des Porzellans kaum auf der alten Höhe und entbehrte jedenfalls der nöthigen Reinheit; die Decoration erschien schwer und hart auf dem farblos weißen Grunde; die Ornamentik war willkürlich und stillos; die Formen ohne Eleganz und Schönheit, unregelmäßig und verwildert; der Gesammteindruck machte eine kalte, höchstens im Sinne des modernen Salons geleckt elegante Wirkung ohne Phantasie, ohne Reiz, ohne künstlerische Wärme.

Dieser Zustand der Dinge mußte auf den Weltausstellungen zu Tage kommen, und das Bewußtsein davon hat auch nicht verfehlt, verschiedentlich neue Versuche, neue Bahnen zu veranlassen, und hat in einer Beziehung ein höchst merkwürdiges Resultat zur Folge gehabt, das ist die Wiederaufnahme der Fayencenfabrikation. Indessen ist auch das Porzellan selbst in seiner künstlerischen Behandlung vielfach davon berührt worden, wie wir sogleich sehen werden, wenn wir uns jetzt der Schilderung der Hauptfabriken und ihrer Eigenthümlichkeiten zuwenden.

Bevor wir aber uns das europäische Porzellan betrachten, werfen wir einige Blicke auf das chinesische und

japanische Porzellan, das einmal zum Vorbild gedient hat und noch heute dazu dienen könnte, wenn man nicht europäischerseits es längst überholt glaubte. Es ist wahr, auch in jenen beiden ostasiatischen so durch und durch kunstindustriellen Ländern, die bei der höchsten handlichen und technischen Geschicklichkeit es doch nie zur hohen Kunst haben bringen können, auch bei ihnen ist in den letzten Jahrhunderten wie in Europa ein Verfall eingetreten, Geschmack und Technik sind gesunken. Das Porzellan ist nicht mehr das, was es einst war, der Stoff ist minder gut, die Arbeit minder tadellos, die Farben haben an Glanz verloren, manche Specialitäten dieses Kunstzweigs sind seit Jahrhunderten vergessen und können nicht wieder gemacht werden; dazu sind die Zeichnungen nur bizarrer, die Ornamente gröber und willkürlicher, die Formen plumper und barocker geworden. Nichtsdestoweniger haben die chinesischen und die in den Farben meist dunkler und kräftiger gehaltenen japanischen Porzellane eine Eigenthümlichkeit sich bewahrt: sie sind, was sie sein sollen, rein decorativ, immer harmonisch in der Farbe und darum von guter Gesammtwirkung.

Wir können uns davon leicht und untrüglich überzeugen. Denken wir uns ein Zimmer recht künstlerisch eingerichtet und ausgestattet, etwa so wie es der Maler im Bilde brauchen kann, farbig und doch ruhig, warm und wohlig; stellen wir eine große moderne Porzellanvase hinein und beobachten wir den Eindruck: mag ihre Malerei noch so schön sein, man wird fühlen, daß die Vase hier nicht am Platze ist, daß sie den harmonisch künstlerischen Eindruck zerstört. Der Maler wird sie auf

seinem Bilde nicht brauchen können. Dagegen wird eine chinesische Vase, eine japanische Schüssel mit der übrigen Ausstattung des Zimmers trefflich zusammengehen und den Reiz nur erhöhen. Wir finden daher die Vorliebe von Kunstfreunden und Sammlern für sie, gegenüber den von ihnen verschmähten modernen Porzellanen, vollkommen gerechtfertigt, wir finden ihre Anwesenheit in modernen Zimmern, gerade wenn diese mit Geschmack eingerichtet sind, trotz des bizarren Details durchaus angemessen. Wir können, um zu dieser Ueberzeugung zu gelangen, einen anderen Versuch machen, zu dem ein Gang in die ceramische Abtheilung eines Museums genügt. Stellen wir einen Kasten, der mit japanischem und chinesischem Porzellan gefüllt ist, neben einen anderen mit dem gleichen europäischen Geschirr modernster Art und achten wir auf den Gesammteindruck, den sie machen: der asiatische erscheint farbig, warm, harmonisch und ruhig, der andere kalt, hart, unruhig und zerfahren, als ob Kunst und Künstler nichts damit zu schaffen gehabt hätten, und doch sind es vielleicht die ersten Künstler gewesen, deren Werke zum Schmucke copirt worden sind. Die Anziehungskraft, welche die chinesische Porzellanabtheilung in der Pariser Ausstellung namentlich auf das feiner gebildete Publikum übte, begreifen wir daher vollkommen, obwohl nur der Zufall, nicht Auswahl die Gegenstände zusammengeworfen hatte und sehr weniges von vorragender Bedeutung sich darunter befand. China hatte nicht, wie Sèvres, Berlin und Meißen, seine Meisterwerke geschickt, sondern pariser Antiquariatsläden hatten in buntem Durcheinander geliefert, was zu sehen war,

und dennoch hatte dieses bunte Gemisch Reiz und Harmonie.

Gerade diese künstlerische Harmonie, dieses Etwas, das sich schwer in Worte fassen läßt und doch jedem ästhetischen Gefühl sich sofort bemerklich macht, gerade das fehlt dem europäischen Porzellan, obwohl es doch eigentlich von Portugal bis nach Rußland fast ausnahmlos im Großen und Ganzen desselben Charakters ist. Es hat diese Gemeinsamkeit des Charakters, die ihm nicht künstlerische Einsicht, sondern der Modegeschmack aufgenöthigt hat, auch in jüngster Zeit nicht abgelegt oder nur sehr wenig modifizirt, obwohl man zugeben muß, daß hier und da vielfach Versuche zu Neuerungen gemacht sind, daß man sich vielfach bestrebt die Schwere der alten Ornamentation abzulegen und darin feiner und zierlicher zu werden, wie das dem Stoffe, namentlich bei seiner heutigen blendenden Weiße, angemessen ist. Es ist auch das ohne Einfluß geblieben, daß manche Fabriken Specialitäten betreiben, wie die von Gustavsberg in Schweden mit Biscuitgeräth und Biscuitreliefs in naturalistischer Bildung von erstaunlicher Feinheit und Vollendung auf der Ausstellung glänzte. Wenn man Teller mit Landschaften oder Gemälden oder selbst nur mit Ornamenten verziert von Pickman in Sevilla, aus den Fabriken von Kopenhagen und Stockholm und aus Petersburg neben einander vor sich hat, wer will auf den ersten Blick sagen, ohne die Marke auf der Rückseite zu betrachten, welcher Fabrik ein jedes Stück angehört. Und doch könnte ein jedes Land in seiner Vergangenheit, in seinen künstlerischen, in nationaler Tracht und Sitte bewahrten Ueberlieferungen viele Anhaltspunkte und

ornamentale Motive finden, um auch diesen seinen Schöpfungen ein eigenthümliches Gepräge zu geben. Das Porzellan aber hat alle dergleichen künstlerischen Elemente verschmäht und sich ganz und gar dem wechselnden Modegeschmack der modernen Cultur hingegeben und damit viel mehr den Reiz der Neuheit als der Schönheit auf seine Fahne gesetzt. Von allen Porzellanfabriken Europas sind es vielleicht nur drei, welche ganz oder theilweise eine entschiedene Ausnahme machen und die wir daher selbstständig besprechen wollen: Wedgwood in England, die königlich sächsische Fabrik in Meißen und Moriz Fischer in Herend in Ungarn.

Die berühmte Fabrik Etruria, welche Thomas Josiah Wedgwood in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts gründete, und womit er den Anstoß zu der großartigen Potterieindustrie in Staffordshire gab, hat ihren großen Ruhm nicht durch das eigentliche Porzellan, sondern durch eine steingutartige Masse erworben, die allerdings dem Porzellan nahe steht und etwa die Mitte hält zwischen diesem und der Fayence. Stoff und Kunstart, beides hat die Fabrik sich bis auf den heutigen Tag bewahrt und ist damit ihren Traditionen treu geblieben, zum Trotz dem Modegeschmack, der mittlerweile einige Male gewechselt hat; doch weiß sie auch diesem Rechnung zu tragen. Den eigentlichen Grund ihres weitverbreiteten Namens hat die sogenannte Jasperware gelegt, Imitationen antiker doppelfarbiger Cameen oder überfangener Gläser, wie z. B. die berühmte Portlandvase ist, von denen die obere hellere Schichte zu Figuren herausgeschliffen worden. Zu diesen Gefäßen, deren

Figuren weiß, der Grund aber violett, grün, gelb, zumeist aber blau gehalten, hat der berühmte Bildhauer Flaxman dem alten Wegdwood die Zeichnungen und die Modelle geliefert. Die Feinheit und Schönheit der Arbeiten, verbunden mit dem neu sich erhebenden Geschmack für die Antike am Ende des vorigen Jahrhunderts, haben ihnen bald einen großen Ruf verschafft und auch bewahrt, sodaß sie noch heute wie Antiquitäten gesucht und bezahlt werden. Einzelne schöne Beispiele, so auch die Imitation der Portlandvase, glänzten in der englischen Abtheilung der Geschichte der Arbeit, während die moderne Ausstellung der Fabrik von Josiah Wedgwood durch zahlreiche und gelungene Beispiele bewies, daß die alte Kunstart nicht vergessen, sondern noch in voller Blüthe steht.

Selbst das alte schwarze, rothe, braune oder gelbe Steingutgeschirr mit Formen, die Antikes und Chinesisches oftmals unglücklich genug zu verbinden trachten, hat die Wedgwood'sche Fabrik pietätvoll bewahrt, obwohl es schon in der Jugendzeit unserer Großältern Mode war, und kaum etwas anderes als Mode hat werden können, da seine unschönen und barocken Formen es ebensowenig dem Auge empfehlen, wie seine rauhe, unglasirte Außenseite einem angenehmen Gebrauche. Dagegen hat die Fabrik mit ihrer hellgelblichen Masse, die physisch wie ästhetisch dem Auge weit angenehmer ist, als die kalkartige Weiße des Porzellans, in Formen und Verzierung sich von der Mode leiten lassen. Von einem äußerst geschickten Künstler Namens Lessore zumeist mit rococoartigen Bildchen, unter die sich aber auch

bekannte Zeichnungen von Ludwig Richter eingeschlichen haben, verziert, haben diese Gefäße mit gelblicher Masse und Glasur großen Beifall gefunden und verdienen ihn auch um ihrer vortrefflichen Gesammthaltung willen.

Verdankt die Fabrik von Wedgwood ihren Ruhm und ihren Charakter der wiederaufgelebten Antike, so die königliche Fabrik von Meißen, die erste und ächteste im europäischen Porzellan, ihre Eigenthümlichkeit, ihren glänzenden Namen dem Rococo. Nach baldiger Ueberwindung der anfänglichen chinesischen Imitationen gab sich diese Fabrik mit Gefäßen, Geräthen und der kleinen spielenden Plastik ganz und gar dem damaligen Zeitgeschmack hin und sie hat damit nicht bloß dem Porzellan seinen eigentlichen Stil geschaffen, man will sogar vom Meißner Porzellan einen Einfluß auf die ganze Kunstrichtung des achtzehnten Jahrhunderts herleiten. Lassen wir dies dahin gestellt sein, so müssen wir doch zugeben, daß die zierlich spielende Weise des Rococo mit ihrem rein decorativen, anspruchslosen Charakter, mit ihrer pikanten Schärfe und fein eleganten Ausführung dem Porzellan ganz angemessen ist. Eine Reform des Porzellans müßte diesen Charakter bewahren, allerdings aber die Auswüchse von Bizarrerie und allzugroßer Willkür beschneiden und statt dessen in Formen und Ornament mehr Reinheit und wirkliche Schönheit einführen.

Die heutige Fabrik von Meißen, die nach wie vor eine königliche ist, hat diesen Weg nicht eingeschlagen, sondern hält sich einerseits streng an ihr altes Rococo mit allen seinen Schwächen und Vorzügen, andrerseits stellt sie sich völlig auf den Boden des modernsten Ge-

schmacks. Somit zeigt sie zwei ganz verschiedene Gesichter, zwei einander entgegengesetzte Charaktere, wie dies auf der Ausstellung selbst deutlich in die Augen sprang. Auf der einen Seite wohlbekannte Rococofiguren, Gruppen, Gefäße, Leuchter, Spiegelrahmen, die, wie es schien, sämmtlich aus den alten Modeln und Formen hervorgegangen oder wenigstens genaue Copien der alten Originale waren ohne nennenswerthe Veränderung; auf der anderen Seite Teller, Tischplatten, Vasen, bedeckt mit ölbildartigen Gemälden nach Compositionen der berühmtesten Dresdener Maler Schnorr, Hübner, Bendemann, selbst mit Copien Rafaelscher Gemälde. Aller Werth ist hier auf die Malerei gelegt und die höchste Vollendung darin erstrebt. Es trifft diese Kunstwerke aber das, was ich früher gesagt habe: es ist über das Ziel hinausgeschossen, und wenn zuviel Kunst am unrechten Orte verwendet worden, so ist das auch geschmacklos. Wir haben nichts gegen die Dresdener Größen der Kunst, aber Teller sind keine Wandverzierung und Bilder sind kein Schmuck und kein Gegenstand für Credenzen; darin liegt das Urtheil, darin die Verurtheilung.

Viel eher kann man sich ein anderes Genre von Gegenständen gefallen lassen, welche in der Ausstellung der Meißner Fabrik viel Beifall gefunden haben, ohne daß sie derselben eigenthümlich wären, da englische Fabriken schon auf früheren Ausstellungen damit aufgetreten sind. Dies sind Nachahmungen der Emailgefäße von Limoges in Grisaille aus der schönsten Zeit dieses Kunstzweiges. Die Email- und die Porzellanmalereien haben

durch den Schmelz und die Transparenz der Farben viel Verwandtes und die Limogesgefäße können ganz füglich, wenn nicht in Porzellan copirt, doch als Vorbilder benützt werden; es machten auch ihre Porzellanimitationen mit ihren edlen Formen einen ganz guten, nur etwas zu schweren Eindruck, der dem Email nicht eigen ist.

Vom richtigen Gesichtspunkt aus betrachtet, machten die Rococogegenstände immer noch den günstigsten Eindruck unter allen Arbeiten der Meißner Fabrik. Nur zeigten sie keinen Fortschritt und kein originelles Schaffen, denn es waren eben Copien und diese noch dazu meist stumpfer in den Formen und auch härter in den Farben als ihre alten Originale. Immerhin hat man noch Vergnügen an ihnen und es bleibt ihnen auch ein gut Stück Verdienst, denn diese großen Rahmen und Leuchter, diese zierlichen Gruppen und noch zierlicheren Reliefblumen setzen eine äußerst geschickte Technik und eine große Sorgfalt der Arbeit voraus, die in der Kunstindustrie einen bedeutenden, nicht zu unterschätzenden Factor bilden.

Niemand legt größeren Werth auf diese Seite der Kunst als die Fabrik von Moriz Fischer in Herend (bei Veszprim in Ungarn, Niederlage in Wien). Der Ehrgeiz, den der langjährige Chef dieser Fabrik darin setzt, vom technischen Gesichtspunkt aus tadellose Waare zu liefern, ist schon allein Etwas. In der reinen Kunst erfreut uns die Skizze, denn wir erkennen darin den Geist, die Frische und die Originalität der virtuosen Künstlerhand; wir sehen selbst bei unfertig ausgeführtem Werk über Mängel und Verzeichnungen hinweg, wenn

die Gesammthaltung gut ist und das Genie uns aus dem Werke entgegentritt. Aber ein Werk der Kunstindustrie passirt heute gemeiniglich viele Hände, und es kann uns für die darüber zu Grunde gegangene Originalität nur die äußerste Vollendung des Werkes entschädigen. Rohere Arbeiten können uns nur dann noch gefallen, wenn, wie es in Griechenland oder im sechszehnten Jahrhundert der Fall war, ein großer Kunststil Gesammtcharakter der Zeit ist und unbewußt auch in der Schöpfung des Handwerkers mitspricht. Heute, wo in der Industrie das Kunstwerk mühsam und mit Bewußtsein geschaffen wird, verletzen uns Mängel, Flecken und Leichtfertigkeit der Arbeit, wir empfinden viel mehr Vergnügen an liebevoller und schöner Ausführung und lassen uns oft durch sie für mangelnden Kunstwerth entschädigen.

Die Herender Fabrik geht aber weiter. Jedermann, der mit der Technik der Porzellanfabrikation ein bischen vertraut ist, weiß, daß es grade hier außerordentlich schwierig ist, ganz tadellose Arbeiten zu schaffen; wer sich darauf caprizirt und diese Schwierigkeiten zu überwinden gelernt hat, der gewinnt wie ein Virtuose leicht Vergnügen an dem Kampf mit den Hindernissen und schafft sie sich, um in ihrer Besiegung seinen Triumph zu feiern. Genau das ist der Eindruck, den uns die Hauptstücke in der Ausstellung der Herender Fabrik machen. Wer die Aufgabe des Porzellans in kostbaren Gemälden sieht, oder wem sonst die Einsicht fehlt, der geht an diesen Werken vorüber und beachtet sie nicht. Der Kenner aber steht verwundert still und

fragt sich, wie war es möglich diese großen Vasen mit ihren gitterartig ringsum durchbrochenen Wandungen, die wieder schwere solide Masse tragen, in ihrem weichen, nachgiebigen Zustande in den Ofen zu bringen, und wie konnten sie das große Feuer von etwa 30 Stunden aushalten ohne zu zerreißen? Oder wie sind diese Gefäße mit doppelter Wandung geschaffen worden, die obere durchbrochen, die untere solide und noch dazu trotz ihrer Hülle mit Malereien bedeckt? Mußte nicht die obere Wand zerreißen, da der Schwindungsproceß bei ihr anders vorging, wie bei der unteren soliden? Wie war es möglich, diese verschiedenen Farben mit einander zu vereinigen, von denen die eine einen stärkeren, die andere einen geringeren Hitzegrad, eine kürzere oder längere Dauer des Feuers verlangen? Das sind Fragen oder vielmehr Räthsel, welche die Aesthetik zwar nicht unmittelbar berühren, aber doch mit ihr in naher Beziehung stehen. Wenn wir diese Frage praktisch gelöset sehen, so verwundern wir uns nicht mehr darüber, daß die Herender Fabrik im Stande ist alles Porzellan der Welt nachzuahmen, selbst all das verschiedenartige chinesische Porzellan bis in die Färbung der Masse hinein.

Aber diese Fabrik hat neben dem technischen Interesse auch ihre eigenthümliche ästhetische Seite. Kunstvolle Porzellangemälde dürfen wir bei ihr nicht suchen, wir vermissen sie aber auch nicht. Keine andere Fabrik hat wie diese den rein decorativen Charakter bewahrt, keine andere so treu an dem harten, in der Masse farbigen Porzellan festgehalten. In Beidem folgt sie dem chinesischen Princip und ihre Werke machen darum in der

Gesammthaltung denselben angenehmen, warmen, farbigen Eindruck. Diese Fabrik ist dem Stoffe und seinen ächten Eigenschaften treu geblieben, und wir nehmen darum keinen Anstand ihr in der Porzellanfabrikation Europas eine sehr hohe Stelle anzuweisen.

Bis zu einem gewissen Grade kann man den drei Fabriken von Wegdwood, Meißen und Herend noch eine vierte anreihen, das ist die Fabrik der Familie Ginori zu Doccia bei Florenz, welche seit länger denn hundertzwanzig Jahren existirt und einmal ihre eigene Geschichte, ihren eigenen Kunstcharakter hatte, der, statt vom chinesischen Porzellan, von den italienischen Majoliken ausgegangen war. Sie hat diesen Charakter aber nicht bewahrt, sondern erst jüngstens, mehr in Folge der Mode, wieder aufgenommen und verbindet damit imitationsweise andere Eigenthümlichkeiten der italienischen Terracottenfabrikation, z. B. die Arbeiten von Capo di Monte mit Reliefverzierungen. Ausgezeichnet ist sie aber besonders in der Nachahmung der Majoliken, worauf wir zurückkommen werden.

Wollen wir diesen Fabriken und ihren Eigenthümlichkeiten gegenüber den Modegeschmack der heutigen europäischen Porzellanfabrikation mit einem Blicke überfliegen, so müssen wir uns zur kaiserlichen Porzellanfabrik in Sèvres bei Paris wenden, deren Ausstellung auf den ersten Blick jedenfalls großartig und glänzend erschien. Man kann eigentlich nicht sagen, daß diese Fabrik die Mode beherrscht. In der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts mochte das allerdings der Fall gewesen sein, als sie vorzugsweise, ja fast ausschließlich

die weiche Porzellanmasse für decorirte Luxusgeschirre benützte und damit viel dazu beitrug, den zart eleganten, aber auch weißkalten Stil der Ornamentation bei dem Porzellan einzuführen. War es das Aufgeben dieser weichen Masse im Jahre 1804 oder die künstlerische Trockenheit der Periode der Revolution und des Kaiserreichs, genug, die Fabrik verlor damals ihren Einfluß und stand mit ihren Arbeiten an decorativen Reizen z. B. hinter der Wiener Fabrik entschieden zurück. Die Restauration, wie sie überhaupt die Herrschaft der Mode an Frankreich zurückbrachte, gab ihr den alten Rang wieder, den sie neuerdings noch dadurch zu stützen gemeint hat, daß sie neben der harten Porzellanmasse auch die weiche, wie sie ehemals dieselbe hatte, wieder aufnahm, welche den Farben mehr Emailglanz verleiht und zu feineren decorativen Arbeiten von den Künstlern vorgezogen wird. Heutzutage werden der Fabrik aber Rang und Einfluß, selbst in Frankreich, bestritten.

In der That erscheint heute die Fabrik von Sèvres weniger als Führerin der Mode, denn als beherrscht von derselben. Mit den Mitteln, die ihr zu Gebote stehen und über die sie, wie es scheint, rücksichtslos verfügen kann, mit den künstlerischen Kräften, die sie zur Verwendung hat und die eben alle Maler Frankreichs begreifen, wird es ihr leicht sich jeder auftauchenden Moderichtung zu bemächtigen und sie zu großartigerer und glänzenderer Darstellung zu bringen. So ist denn in der Fabrik von Sèvres heute fast alles vertreten, was anderswo in Uebung ist oder die Specialitäten von dieser oder jener Fabrik ausmacht, selbst bis auf die Imita-

tionen der Fayencen. Fragen wir aber nach ihrem besonderen Charakter oder nach ihren Specialitäten, so sind wir mit der Antwort in Verlegenheit. Als kaiserliche Fabrik und Kunstanstalt, die von allen Wechselfällen des geschäftlichen Lebens unabhängig ist, sollte sie eigentlich bloß nach Schönheit und Vollendung streben und den Geschäftsfabriken mit guten Mustern vorangehen. Allein statt der Schönheit bildet die Mode ihren Charakter, und kaum die neueste, da sie dieselbe nicht selber schafft, und was die Vollendung betrifft, so bezieht sich diese nur auf die Decoration, denn die eigentliche Arbeit des Porzellanfabrikanten ist die schwächste Seite an den Werken von Sèvres.

Während die neueste Richtung der Porzellandecoration, dem Stoffe, wie er einmal geworden ist, angemessen, auf das Leichte, Zierliche und Anmuthige ausgeht, macht die Exposition von Sèvres noch den Totaleindruck der Schwere; die Farben sind zu dunkel, die Malerei zu massenhaft, selbst die Formen, da es sich zumeist nur um Luxusgeräth handelt, zu kolossal und leider häufig auch zu plump. Solche Formen werden aus der ersten Kaiserzeit und ihrer schwerfälligen Kunst einfach weiter geführt, neue sind wenig vorhanden, wirklich schöne und elegante finden sich nur unter den kleineren Gefäßen. Endlich ist von der Bronzemontirung ein viel zu weit gehender Gebrauch gemacht. Diese gewiß an sich unnatürliche Verbindung zweier so verschiedenartiger Materialien wie Porzellan und Metall ist wahrscheinlich in ihrem Ursprung durch gar nichts Anderes veranlaßt worden als durch die Nachlässigkeit und Unzulänglichkeit

der Porzellantechnik, indem es galt durch die Montirung Mängel zu verdecken oder das zu verbinden, was nicht aus einem Stück geschaffen werden konnte. Sèvres, das sich selbst eine Bronzegießerei errichtete, machte aus der Noth eine Tugend und schuf schlau genug aus dem künstlichen Behelfe ein Mittel der Decoration, das nur zu großartige Dimensionen angenommen hat und selber Zweck geworden ist. Aber leider muß die Bronzemontirung auch nur gar zu viel dem alten Zwecke dienen: sie muß verhüllen, wenn die Ründung schief geworden ist oder die obere und untere Hälfte einer in zwei Stücken gebrannten Vase nicht auf einander passen wollen; sie muß sich mit Ranken und Laub über Flecken und Mängel hinwegziehen, ein Dienst der Barmherzigkeit, den gewöhnlich die Malerei mit ihren willkürlich verstreuten Blumen zu üben hat.

Die Malerei ist entschieden diejenige Seite der Decoration, worauf die Sèvresfabrik den meisten Werth legt, und es wäre ungerecht, nicht anerkennen zu wollen, daß hier höchst Ausgezeichnetes geleistet worden ist, weitaus Besseres, als die durchweg fehlerhaften Gefäße, darauf die Malereien sich befinden, es verdienen. Wo aber die Mittel ungehindert zu Gebote stehen, um die ersten Kräfte Frankreichs herbeizuziehen, unbekümmert, ob die Vasen bei dem Preis von Tausenden verkauft werden, oder nicht, da bleibt für die Fabrik wenig Verdienst übrig, zumal wenn ihre eigene Arbeit, das Porzellan selbst, mangelhaft genug ist. Viele dieser Malereien widerstreiten mit ihrer ölgemäldeartigen Schwere den Eigenschaften des Stoffes, andere aber, die in jener

blassen, duftigen Manier gehalten sind, welche bei Cabanel, Hamon und anderen französischen Modemalern des Tages tadelnswerth erscheint, treffen ganz vorzüglich den Charakter des heutigen Porzellans und dürften wohl das Gelungenste in der Ausstellung der berühmten Fabrik sein.

Diese selbst scheint bei ihrer Exposition sehr viel Gewicht auf eine Spezialität zu legen, die übrigens weder neu noch bei ihr einzig ist. Dieses sind in schwerem grünlich grauem Tone, den man Seladon nennt, gehaltene Gefäße, deren Eigenthümlichkeit darin besteht, daß sie über der Farbe, welche sich unter der Glasur befindet, mit einem zarten weißen Reliefornament, Vögel, Blumen und menschliche Figuren darstellend, bedeckt sind. Die weiße Masse wird mit dem Pinsel aufgetragen und erhöht und nach dem Brande schimmert an den dünneren Stellen die Farbe des Grundes hindurch. Die Technik, pâte sur pâte Masse auf Masse genannt, ist sehr schwierig und die Arbeit erfordert einen geschickten Künstler; nichts destoweniger ist der Gesammteffect schwer und trübe. Noch dazu waren die vorhandenen, theilweise kolossalen Beispiele nicht vollständig gelungen, denn der Seladongrund war ungleich, fleckig, hier von röthlichem, dort von violettem, dort von grünlichem Ton. Aehnliche Arbeiten, die eine andere Fabrik ausgestellt hatte, standen in keiner Weise denen von Sèvres nach (Gibus und Co. in Limoges).

Ueberhaupt darf man die übrigen Porzellanfabriken Frankreichs der kaiserlichen Fabrik gegenüber, die bisher allen Ruhm für sich genommen hat, nicht unterschätzen. Im Allgemeinen folgen sie allerdings demselben Charakter,

— es ist eben die Mode, die beide beherrscht, — wenn auch natürlich in gemäßigter Gestalt, da sie mehr für den Handel und Gebrauch als für den reinen Luxus arbeiten. Dennoch giebt es einige unter ihnen, die in der Malerei ganz Vorzügliches leisten, ja sich so hoch in der Kunst versteigen, daß sie Porzellangemälde in Goldrahmen von bedeutender Größe herstellen. So Poyard und Chablin, welcher letztere eine Spezialität daraus gemacht hat, Porzellangemälde groß und klein in Silber zu fassen und so Tische, Theebreter und auch Vasen aller Art herzustellen. Ueberhaupt geht die Unterwerfung unter den Geschmack von Sèvres nicht so weit, daß die einzelnen Fabriken nicht eine jede ihre Spezialität hätten, die freilich sämmtlich innerhalb des allgemeinen Charakters liegen. P. Dartout z. B., auch Pinof und Ponty machen eine Spezialität aus künstlichen, der Natur mit möglichster Vollkommenheit und Zartheit im Relief nachgebildeten Blumen; ein ganzer Rosenstock aus Porzellan zeigte sich wundervoll gelungen in seiner Art, aber die Art selbst ist im Grunde doch nur Spielerei und die einzige Freude, die man daran hat, liegt im Gelingen der schwierigen, überaus zarten Arbeit. Die Eigenthümlichkeit von Brianchon besteht in dem von ihm erfundenen röthlich irisirenden Muschelporzellan mit Perlmutterglanz, porcelaine nacré, das, an sich gelungen, leider die Folge gehabt hat allen Gefäßen von Tassen, Schalen, Kannen, Tellern Muschelform zu geben, wodurch denn diese Spezialität eine äußerst barocke Gestalt angenommen hat. Raingo hat sich auf Rococoimitationen in Art des alten Meißner Geschirres eingelassen; Dutertre der ältere hält an den plumpsten, ordinär-

sten Formen jener barocken und willkürlichen Blumenvasen fest, mit allen vergoldeten plastischen Nachbildungen von Schilf, Blumen, Laub u. s. w., wie sie die Mode der letzten Jahrzehnte gewesen ist; Faugeron und Dupuis suchen die Malereien kräftiger im Stil der Majoliken und Fayencen zu halten; andere aber wie Collet und Klotz erstreben in richtigerem Gefühl eine feinere und zierlichere Ornamentation und verschmähen namentlich schwere Malereien inmitten der Teller.

Von diesem Gesichtspunkt aus muß man besondere Aufmerksamkeit auf die Porzellanfabrikantengruppe zu Limoges lenken, welche zu der Einsicht gekommen zu sein scheint, daß ein anderer Weg eingeschlagen werden muß; zu ihm soll ein besserer Unterricht und vor allem auch ein ceramisches Museum, das dort gegenwärtig, wie es scheint, in bedeutendem Maßstabe angelegt wird, hinführen. In der That glauben wir auch schon in der Ausstellung der Limosiner Gruppe den Beginn eines anderen Geistes, als er in dem übrigen französischen Porzellan und in Sèvres zumal herrscht, wahrzunehmen: die Formen sind im Durchschnitt bei weitem eleganter, mit mehr Gefühl und Bewußtsein gemacht und schließen sich an griechische Gefäßbildungen an; ebenso erscheint die Ornamentation bescheidener und lehnt sich rücksichtsvoller an die Gestalt und Gliederung des Gefäßes an.

In dieser Beziehung war die englische Porzellanfabrikation, wenigstens in den Hauptvertretern, die auf der Ausstellung erschienen waren, in Minton, Copeland, Philipps und anderen, der französischen voraus, zugegeben einmal, daß das Porzellan als ein vorzugsweise in seiner

modernen Beschaffenheit und Behandlung zarter und eleganter Stoff auch eine entsprechende zarte und elegante künstlerische Behandlung verlangt und das Derbe und Schwere wie das Kolossale zurückweiset. Die englischen Fabrikanten schienen mit vollem Bewußtsein dieses Ziel zu verfolgen, veranlaßt durch die dortigen theoretischen und praktischen Reformbestrebungen, welche Klarheit in dies Gebiet gebracht haben, vielleicht auch durch die technische Beschaffenheit des Stoffes selbst.

Denn das englische Porzellan, welches nie das eigentliche rechte, harte Porzellan gewesen ist, sondern vielleicht mehr noch als die alte Sèvresmasse in seiner Composition die Eigenthümlichkeiten der weichen Masse trägt, ist leichter schmelzbar, wird dadurch glasiger, durchsichtiger, emailartiger und deßhalb mehr angemessen zu zarter, duftiger Verzierung als zu schwerer Bemalung. Kaum den vierten Theil der Zeit, welche das harte Porzellan erfordert, dem starken Feuer ausgesetzt, laufen bei ihm die Farben weniger Gefahr zu verbrennen und bewahren leichter ihren Schmelz, ihre Transparenz und ihr Feuer. Daraufhin scheinen in der That die heutigen englischen Fabrikanten ihr Ornamentationsprinzip gegründet zu haben, und die schönen Farben der alten weichen Sèvresmasse, das warme Grün, das Sèvres-Blau, das Dubarry-Roth, spielen eine große Rolle und werden mit außerordentlicher Schönheit zur Darstellung gebracht. Die Decoration des Geschirres, die sich sehr verständig an die Formen und Glieder anzuschließen pflegt und schwere Verzierung solcher Flächen, die allerdings der Malerei bequem scheinen, aber von den Speisen bedeckt werden vermeidet, ist wie in den Farben,

so auch in der Zeichnung zart und zierlich und dabei rein ornamental gehalten. Ein bestimmter Stil ist nicht nachgeahmt, noch erscheint ein solcher vorwiegend. So war wenigstens der allgemeine Charakter des englischen Porzellans, wie es auf der Ausstellung bei seinen leitenden Fabrikanten zu sehen war.

Liegt in diesen Eigenschaften, mit modernen Augen betrachtet, ein Vorzug des englischen Porzellans oder vielmehr seiner eigenthümlichen weichen Masse, so besitzt dieselbe andrerseits auch Nachtheile. Ein solcher besteht zunächst darin, daß die weiche Masse unplastisch ist. Die ersten Kunstporzellanfabrikanten, wie Copeland, benutzen demnach zu Statuetten oder zu jenen Figuren, die sie bei Tafelaufsätzen, Fruchtschalen u. dergl. Geschirr mit den bemalten und glasirten Theilen zu verbinden pflegen, eine anders zusammengesetzte, im ungebrannten Zustande zähere Masse oder verschiedene Varietäten einer solchen, in deren Wechsel und Gebrauch die Mode mitspielt. Copeland z. B. braucht gegenwärtig (wie bei dem großen Tafelservice für den Prinzen von Wales) eine gelbliche Masse, die dem pariſchen Marmor, aber ohne das Lüstre desselben, ähnelt und darum auch pariſche Masse genannt wird.

Ein anderer noch bedeutungsvollerer Nachtheil des englischen Porzellans ist der, daß es bei seiner starken Verglasung weitaus unsolider ist als das harte. Wer Theegeschirr von ächtem englischen Porzellan im Gebrauch hat, der wird nur zu bald zu seinem Schaden die Bemerkung machen, daß es Risse und Sprünge bekommt, ohne daß er weiß wie. Die Risse erweitern sich und

sprengen endlich das Gefäß, ohne daß irgend ein Stoß oder eine harte Behandlung vorausgegangen. Die Ursache ist die, daß es, wie das Glas, das heiße Wasser nicht vertragen kann, während doch sonst gerade diese Widerstandsfähigkeit den Hauptvorzug des ächten und harten Porzellans bildet. Diese Beschaffenheit des englischen Porzellans hat die Folge gehabt, daß seine Anwendung eigentlich auf das Luxusgeschirr oder auf das kostbarere Gebrauchsgeräth beschränkt geblieben ist. Was im gewöhnlichen bürgerlichen Leben die Stelle desselben vertritt, auch die Hauptmasse aller gewöhnlichen Potterien bildet und zugleich einen höchst bedeutenden Ausfuhrartikel abgiebt, das ist nur eine dem Porzellan sich annähernde Art von Fayence, die auch den alten Namen Delft oder Delph fortführt, während das Porzellan mit China bezeichnet wird. Dieses Fayence gehört zu derselben Gattung, wie die bereits besprochene Wedgwoodmasse, bei welcher Fabrik sie sich aus dem Populären in das Gebiet der Kunst erhoben hat. Ihre Ornamentation hat übrigens nichts Eigenthümliches; sie imitirt das Porzellan.

Dagegen ist aber in den letzten Jahren eine andere, total verschiedene Art von Kunstfayence ins Leben gerufen, die ihren Ursprung der ausgesprochenen Opposition gegen das Porzellan verdankt. Wenn die englischen Fabrikanten darin Recht haben, die Decoration des Porzellans, wie es heute in seiner spiegelblanken, weißen Beschaffenheit geworden ist, möglichst in zarter und zierlicher Eleganz zu behandeln, so mußte ein wahrer und ächter Kunstgeschmack bei so süßer Kost sich andrerseits nach gesunderer, kräftigerer Speise umsehen. Es kommt hinzu, daß der

decorative Stil unserer Wohnungen dort, wo man höhere Anforderungen macht und wirklichen Geschmack zeigen will, mehr Farbe angenommen hat und namentlich aus dem Grauen und Lichten in das Dunkle und Satte umgeschlagen ist, und dahin will das weißkalte, elegante moderne Porzellangeräth eben nicht passen. Die Kunstfreunde hatten alsbald eingesehen, daß hier die alten Majoliken, trotz ihrer meist handwerksmäßigen Malerei, die kostbare Palissywaare und selbst das ordinäre deutsche Steingutgeschirr des sechzehnten Jahrhunderts viel bessere Dienste leisten würden, abgesehen von dem sonstigen Kunstwerth, den sie in Form und Farbe, als einer großen Kunstperiode entsprossen, in sich tragen. Nachfrage und Preis wuchsen und riefen dann Fälschungen und Imitationen hervor, woraus das Bedürfniß einer anderen Zimmerverzierung von mehr künstlerischer und kräftiger Art binnen wenigen Jahren einen blühenden Industriezweig machte. Es war im Jahre 1855 auf der großen Pariser Ausstellung, daß der Engländer Minton, der berühmte Porzellanfabrikant, mit seinen Fayencen in der Art Palissy's hervortrat, großen Beifall fand und wirkliches Aufsehen erregte, und heute auf der zweiten Pariser Ausstellung wetteiferten nicht bloß die Fabrikanten Englands und Frankreichs in großer Zahl, es haben auch diejenigen andrer Länder daran theilgenommen. Und noch mehr, es sind so ziemlich alle Arten der Fayencen des funfzehnten, sechszehnten und siebzehnten Jahrhunderts, diejenigen Indiens, Persiens und anderer orientalischer Länder dazu gerechnet, welche imitirt werden. Dabei hat die Ausbildung der modernen Chemie, wie es nöthig war,

manches Jahrhunderte lang verlorene Geheimniß der Technik wieder entdeckt.

Vom Standpunkt der decorativen Kunst also hat dieser bereits völlig zur Mode gewordene Industriezweig seine gute Begründung, und das moderne Porzellan hat diese Concurrenz selber verschuldet. Andrerseits aber liegt ein offenbarer und unleugbarer Rückschritt darin, denn es ist das Zurückgreifen auf ein unvergleichlich schlechteres Material als Porzellan ist. Der Thonkörper, der zu dieser Fayence genommen wird, ist und bleibt immer porös. Die Glasur verbindet sich mit demselben nicht solidarisch, sondern reißt und springt im heißen Wasser in Stücken ab; also in Solidität, Reinlichkeit, Nettigkeit, zugleich in Zierlichkeit, Leichtigkeit und Dünne des Körpers ist das Porzellan weit voraus. Der modernen Fayence bleibt also gar kein Vorzug als der künstlerisch decorative; für alles Speise- und Trinkgeräth ist es, im Vergleich mit dem Porzellan, praktisch ungeeignet, es sei denn zum Gebrauch für trockne Gegenstände, und seine eigentliche Verwendung wird daher immer auf das reine Luxusgeräth beschränkt bleiben. Doch giebt es eine Ausnahme, die möglicherweise sehr bedeutungsvoll werden kann.

Diese Ausnahme bildet die Ueberdeckung von Wänden und Fußböden mit farbigen, glasirten oder unglasirten Fayencefliesen, ebenfalls die Wiederaufnahme einer uralten Sitte, die nach und nach so gut wie gänzlich erloschen gewesen und selbst im Orient, wo sie, wie einst bei den Arabern Spaniens, zur gänzlichen Bekleidung von Palästen und Moscheen verwendet worden, meist

überall unsoliderer Verzierungsweise gewichen ist. Ohne Zweifel verbindet sie mit größerer Solidität, die ihr bei ihrer Wetterbeständigkeit im Vergleich mit Malerei, Tapezierung und anderer moderner Wanddecoration zukommt, auch decorative Vorzüge, indem eine ähnlich brillante Wirkung in solcher Ausdehnung schwer auf andere Weise zu erreichen ist. Ihre Wiederaufnahme läßt sich daher begreifen und rechtfertigen, wie weit sie sich aber in den modernen Geschmack einleben, wie ausgedehnt ihre Anwendung sein wird, das läßt sich noch nicht absehen. Bis jetzt sind es vorzugsweise englische und französische Fabriken, welche sich mit Verfertigung derselben abgeben. Was die Ornamentation betrifft, so ist dieselbe allgemein auf dem richtigen Wege: es sind flach gehaltene arabeskenartige Motive, die dem Material und der Bestimmung entsprechen und ihre Vorbilder in den Azulejos der Alhambra und andrer maurischer Paläste, sowie an den Gebäuden Persiens und den Moscheen Aegyptens gefunden haben.

Die größte praktische Anwendung macht bis jetzt entschieden England, wo dergleichen Fußböden und Lambris in Hallen und auf dem Lande Mode zu werden beginnen. Auch Kamine werden zahlreich damit überkleidet, und gewiß ist das ein ebenso reizender, wie entsprechender Schmuck dafür. Im Allgemeinen beschränkt sich die Verwendung aber auf den Schmuck und die Ausstattung des Innern und nur die Gärten beginnen von den farbigen Fayencen Nutzen zu ziehen. Schon sieht man Beispiele von Gartenthoren, deren Pfosten und Pfeiler mit Fliesen überkleidet sind, auch Bänke, die in dieser

Art ausgestattet worden; weit zahlreicher aber sind es große Blumenvasen, Brunnenschalen mit Figuren, selbst größere complizirte Fontainen, die eine prächtige Zierde der Gärten abgeben. Minton zumal hatte ausgezeichnete und großartige Beispiele dieser Art dem Publicum vorgeführt und alsbald hatten sie sämmtlich ihre Liebhaber und Käufer gefunden. Obwohl diese Fayencen wie ihre alten Vorbilder im sechszehnten Jahrhundert eine geringere Palette haben, machen sie doch im Freien mit satterer und kräftigerer Färbung eine viel bessere Wirkung als das Porzellan, und es lassen sich, wie es hier nöthig ist, mit minderer Schwierigkeit größere Gefäße herstellen.

Diese geringere Palette, in welcher Blau, Grün und Gelb nebst Braun die vorherrschenden Farben sind, theilen mit dem Gartengeräth jene Gefäße und Geschirre, welche zur Zierde des Zimmers oder zum Schmuck von Tisch und Tafel bestimmt sind. Die Beschränkung der Farben giebt ihnen in der Masse etwas Gleichförmiges, andrerseits machen sie aber auch den Eindruck, als ob die Farben aus einer beabsichtigten, künstlerisch wohlberechtigten Stimmung hervorgegangen wären. Wiederum liegt in ihrem Gelingen auch viel Zufälliges, und da sie größtentheils den freieren Formen der Renaissance oder gar den willkürlicheren der Barockzeit nachgebildet sind, so erscheinen sie jedes für sich nicht wie Dutzendwaare, sondern wie künstlerische Individualitäten, welche die originale Hand des Meisters zeigen. Eben hierin liegt nicht zum geringsten Theil ihr besonderer Reiz. Es kommt noch hinzu, daß vor allen die Fabrik von Minton, welche die früheste und wohl noch die größte in diesem Kunstindu-

striezweige ist, sich darauf caprizirt, nur Originalformen zu schaffen und die reine Imitation zu vermeiden.

Im Gegensatz sind die Franzosen, bei welchen diese Fayencefabrikation vielleicht noch zahlreichere Vertreter hat, durchweg Imitatoren. Ihr Ziel scheint viel mehr dahin zu gehen, die Fayencen aller Völker wieder zur Darstellung zu bringen, als selbstständig Schönes und Gefälliges zu schaffen. So stand die indische und persische Fayencewaare neben allen Arten der französischen bis auf die letzten des achtzehnten Jahrhunderts, nur daß ein jeder Fabrikant das eine oder das andere mehr oder weniger zur Specialität gemacht hatte.

Diejenige Art, welche am meisten imitirt war und und welche vielleicht auch das meiste malerisch-decorative Element in sich trägt, ist die eigenthümliche französische Art Bernard Palissy's, ein heller, gelblich weißer Körper von großer Leichtigkeit mit transparenter, gefärbter Glasur bedeckt. Es war eine ganze Reihe von Fabrikanten, die Palissy-Copien und Imitationen ausgestellt hatten, derjenige aber, der seinem Vorbilde bei weitem am nächsten gekommen war, ja dasselbe in einer Beziehung noch übertraf, ist Pull, ein Deutsch-Elsäßer von Geburt, ein Würtemberger nach der Abstammung. Pull selber ist ein Original in der Art des merkwürdigen Palissy, erst Soldat, dann Antiquar, dann Chemiker und Töpfer, ein Sinner und Finder in seiner Kunst, ein Künstler, der ohne jegliche andere Hülfe als die seiner Frau alle Arbeiten mit eigener Hand macht; seine selbstgefundenen Geheimnisse, darunter ein tiefes, von andern unerreichtes Blau, bewahrt er streng und keine Gunstbezeugung, kein

Gelderbieten haben sie ihm entlocken können. Seine Arbeiten, allerdings durchweg Copien oder so zu sagen Uebertragungen (d. h. aus anderem Material in das seine übersetzt), sehen ihren Originalen zum Verwechseln ähnlich und haben vor ihnen noch den Vorzug größerer Leichtigkeit im Körper, während die alten Copien und Nachahmungen Palissy's steinschwer sind.

Nächst Pull, aber in ziemlich weitem Abstande, kommen wohl Avisseau von Tours und Barbizet, aber dieser ist unruhiger in der malerischen Haltung und läßt das schöne Blau vermissen, und jener, ebenfalls unharmonischer als Pull, macht noch den Fehler, jene bekannten Fischschüsseln Palissy's, die eigentlich nur Curiositäten sind und nur vom Standpunkt der ceramischen Vollendung und ihrer farbigen Gesammthaltung der Nachahmung oder vielmehr des Studiums würdig erscheinen, in kolossalem Maßstabe zu imitiren. Deck ist vorzugsweise Maler und glänzt mit seinen gelungenen Imitationen indischer und persischer Fayencen, die sich durch ihre schönen Farben auszeichnen. Andere wie z. B. Genlis und Rudhart versuchen es mit Nachahmung und erweiterter Ornamentation der italischen Majoliken oder der französischen Fayencen des achtzehnten Jahrhunderts mit weißer opaker Glasur. Pull ist es auch, dessen Copien der reizend geformten und zierlich verzierten Henri-deux-Waare die gelungensten sind. Diese Arbeiten, um die Mitte des sechszehnten Jahrhunderts zu Boiron in der Touraine entstanden und aus der gemeinsamen Arbeit einer kunstliebenden Edelfrau und ihres künstlerischen Bibliothekars zu eigenem Vergnügen, nicht zum Verkauf,

hervorgegangen, waren aber schon zu ihrer Zeit etwas Absonderliches und werden es auch wohl um ihrer eigenthümlichen Technik willen bleiben, indem die Ornamente durch braunrothe oder schwarze Erden incrustirt sind. Minton hat darum vielleicht ganz recht gethan, die schwierige und mühsame Technik durch eine einfachere zu ersetzen, um diese unvergleichlichen Arbeiten, die in den wenigen Originalen gegenwärtig auf dreißig bis vierzigtausend Francs zu stehen kommen, zum Gemeingut der zahlreichen Kunstfreunde zu machen. Auch ein Italiener, Devers von Turin, hat sich in Nachahmung den Henrideux-Waare versucht: er macht selbstständige Compositionen im Stil der Renaissance, verziert sie aber wie jene berühmten Arbeiten durch farbige Incrustation, deren Vollendung allerdings noch einiges zu wünschen übrig läßt.

In der Wiederaufnahme aller dieser Arten von Potterien liegt noch ein vernünftiger Sinn. Was sich aber schwer rechtfertigen läßt, das ist die Nachahmung der französischen Fayencen des achtzehnten Jahrhunderts mit weißem opakem Grunde aus den Fabriken von Moustiers, Nevers, Rouen u. s. w. Wir wollen nicht leugnen, daß es ausgezeichnete und schöne Arbeiten darunter giebt, da aber ihre ganze Art nur aus der Imitation des Porzellans in einem schlechteren Material hervorgegangen ist, weil man jenes eben nicht hatte, so ist es doch gewiß absurd, das bessere Material zu verlassen und zu seinen Imitationen in einem unzulänglicheren, mangelhaften Stoffe zurückzukehren. Was ihre Ornamentation Gutes und Eigenthümliches hat, läßt sich

in Porzellan besser zur Darstellung bringen. Das ist wieder eine der Gedankenlosigkeiten in der französischen Kunstindustrie, die uns grade bei den Fayencen, die das Gute und Schlechte ohne Wahl imitiren, besonders begegnen. Wie zum öftern die Majoliken der Renaissanceperiode, so ziehen auch sie ihre figürlichen Darstellungen oder ihre Landschaften ganz unbekümmert um alle Ecken und Kanten, durch alle Hohlkehlen und Ründungen, durch alle Glieder, selbst vom Gefäß auf den Deckel hinüber.

Auch die Belgier haben es mit der Imitation der italienischen und ihrer eigenen Majoliken versucht, aber ihre Arbeiten erscheinen bleich und farblos im Vergleich mit jenen der Renaissance und gleichen mehr denen des siebzehnten Jahrhunderts, als der Schmelz bereits zu erblassen und opaker zu werden begonnen hatte, bis er in die weiß-grundirten Fayencen von Delft überging. Besser im Ton sind die italienischen Nachbildungen der alten Fabrik der Familie Ginori zu Doccia bei Florenz, welche sich mit Glück bemüht hat, die geschätztesten Eigenthümlichkeiten der Renaissancemajoliken, das feurige Roth von Giorgio da Gubbio und den irisirenden Metallglanz, wieder zu finden. Aber auch die Arbeiten von Doccia stehen noch ganz auf dem Standpunkt der Copie und verfehlen doch wieder den eigenthümlichen, individuellen Charakter ihrer alten Vorbilder, weil ihre Ornamente zu sicher, zu gleich- und regelmäßig gezeichnet sind, sodaß hunderte von Gegenständen alle wie von einer und derselben Hand gearbeitet erscheinen.

Wenn erst einmal diese modernsten Fayencefabrikate den Standpunkt der Copie verlassen haben, erst dann

können sie sich über die Mode erheben, erst dann beginnt für sie die Periode einer echten Kunst, die uns, wie wir hoffen, schöne Zierden unserer Wohnungen und Werke von bleibendem Kunstwerth liefern mag. Für das Porzellan wird dadurch, wenn auch vielleicht eine Beschränkung, doch in keiner Weise eine Gefahr entstehen, denn es trägt seine unvergleichlichen praktischen Vorzüge zu sicher in sich. Um aber künstlerisch im Luxusgeräth der neuen Concurrenz die Stange zu halten, muß es freilich seine moderne Richtung aufgeben und von seiner kalten Eleganz mehr zum decorativen Charakter des chinesischen Porzellans zurückkehren.

14.

Der Orient.

Die Rolle, die der Orient mit seiner Kunstindustrie auf der Ausstellung spielte, war in einer Beziehung eine so vorragende, so glänzende, daß wir seiner Besprechung auch in diesen Studien, wenn wir einen von Anfang an uns fest vorgezeichneten Plan verfolgt hätten, eine der ersten Stellen hätten anweisen müssen. Nun hat es aber unser Gang mit sich gebracht, daß der weitaus wichtigste und lehrreichste Zweig der orientalischen Kunstindustrie, die Ornamentation der gewebten Stoffe, jener Studie über die textile Kunst zugefallen ist, wo wir zugleich das Prinzip, das in ihnen enthalten ist, im Gegensatz gegen das der europäischen Decoration zu erklären bemüht waren. Ein anderer wichtige Zweig, die Porzellane von China und Japan, sind ebenfalls am entsprechenden Orte bereits charakterisirt worden, und es bleiben uns daher nur noch ergänzende Bemerkungen übrig, oder einige Erläuterungen, welche uns über die Herkunft des orientalischen Kunststils und das Verhältniß der Länder zu einander etwas ins Klare setzen sollen.

Denn darüber sind die bisher gemachten Studien noch

durchaus nicht ausreichend, wann, wie und wo jene Ornamentationsweisen entstanden sind, die wir heute auf den Erzeugnissen der orientalischen Kunstindustrie finden, welchen Antheil daran die einzelnen Völkerschaften haben und wie und in welchen Perioden oder unter welchen Einflüssen sich ihre Specialitäten gebildet haben.

Dergleichen Specialitäten giebt es aber entschieden, obwohl man sagen muß, daß das Prinzip, welches sich durch die ganze orientalische Kunst von Marokko an bis nach China und Japan hindurch zieht, eines und dasselbe ist. Dies Prinzip ist ganz und gar ein malerisches, nicht plastisches; es ist Decoration der ebenen Fläche; sein Element, sein Kunstmittel ist die Farbe. Dies Prinzip hat in der orientalischen Welt so mächtig gewaltet, daß es alle andere Kunst daneben fast verschlungen hat. Mit allen Sinnen gefesselt von der Lust, von dem Entzücken an den Reizen schöner Farben, hat der Orientale kein Verständniß, kein Gefühl für die plastische Form mehr übrig behalten. So konnte sich die eigentliche Sculptur nur höchst unvollkommen entwickeln, und selbst für die figürliche Malerei war diese Einseitigkeit des Kunstverständnisses, dies ausschließliche Vorherrschen einer einzigen Kunstrichtung gewiß mehr ein Hinderniß als das Verbot Muhameds in Betreff menschlicher Darstellung, das, nie kategorisch ausgesprochen, auch nie zu unbedingter Beachtung gelangt ist. Es giebt Völker, wie die Perser und Indier, auch dort, wo sie muhamedanisch sind, die gar keine Rücksicht darauf nehmen, von den Japanesen und Chinesen zu geschweigen, und doch hat bei ihnen die Menschendarstellung, trotz häufiger, bis aufs Aeußerste

getriebener miniaturartiger Vollendung, nie einen höheren, freieren Schwung annehmen können. Am weitesten haben es in freier menschlicher Darstellung die Künstler Japans gebracht; ihre im farbigen Holzschnitt gedruckten Studienbücher setzen durch die Kühnheit der Situationen, durch die meisterhafte Art, wie die schwierigsten Verkürzungen mit wenig richtig gesetzten Strichen virtuos gegeben sind, wahrhaft in Erstaunen. Aber diese ihre Kunst ist über den skizzenhaften Charakter wenig oder gar nicht hinaus gekommen, und grade bei ihnen ist es auch, daß das ornamentale Prinzip des Orients sich am wenigsten rein erhalten hat und am meisten mit Naturalismus gemischt zeigt.

Ohne Zweifel stehen Japaner und Chinesen ebenfalls noch mit ihrer Kunst unter der Herrschaft eines vorwiegend decorativen Sinnes und verleugnen so den Orient nicht. Die Decoration der Porzellane z. B. ist ganz aus diesem Geiste geschaffen, wie wir das an anderer Stelle aus einander gesetzt haben und selbst da, wo figürliche Scenerien zur Verzierung dienen, hat die allgemeine farbige Haltung als erstes Ziel der Aufgabe vorgeschwebt. Aber beide Völkerschaften bilden doch in ihrer Kunst eine Welt für sich, wie durch Ursprung, so auch durch Art von der muhamedanisch orientalischen Kunst, der wir auch Indien und Persien zuzählen müssen, geschieden. Es war das nicht schwer auf der Ausstellung selbst zu sehen, obwohl beide Abtheilungen, die für China wie für Japan, nur lückenhaft, unvollkommen, unsystematisch waren und Altes und Neues, selbst Fremdes darunter in buntem Gemisch zeigten.

Trennen sich beide, Japaner und Chinesen, von der übrigen orientalischen Welt, so sind beide Kunstweisen wieder eines und desselben Geistes Kinder und wohl auch eines und desselben Ursprungs. Beide verfolgen so ziemlich dieselben Industriezweige mit Vorliebe, beide sind gleich bizarr, gleich capriziös, als hätten sie es darauf abgesehen, durch stets absonderliche Einfälle die Welt zu frappiren und es immer anders zu machen als die andern. Bemühen wir uns ein Stück Möbel regelrecht zu construiren, in ein Gefäß oder Geräth Symmetrie, Gleichgewicht, Ordnung hineinzubringen, so machen die queren Köpfe aus dem himmlischen Reich der Mitte grade das Gegentheil. Sie machen uns Kasten und Kästchen, bei denen die Schiebladen vielleicht in der Ecke sitzen oder bei denen wenigstens die rechte Seite anders als die linke ist und die gliedernden Linien, statt durchzugehen, plötzlich abbrechen und unerwartet an anderer Stelle ohne alle Motivirung wieder ansetzen. Betrachten wir uns eine Anzahl der beliebten japanischen Lackarbeiten, die uns durch ihren Perlmutterglanz, durch ihre wundervollen Farben, durch ihre Leichtigkeit, durch ihren schönen goldenen Ton erfreuen: wie oft sitzt nicht ein vereinsamtes Ornament, ein Vogel mit ausgebreiteten Flügeln, ein Baum, ein paar Wolken oder was sonst grade in den Kopf gekommen ist, beliebig in irgend einer Ecke oder an irgend einem excentrischen Orte und die übrige Fläche ist leer gelassen. Achten wir darauf, wie die Bäume gezeichnet sind, eckig, schief, stachlicht, die Zweige immer abspringend in spitzen Winkeln; achten wir auf das reine Ornament, wie es in ganz willkürlichen Linien, die von sanftem, anmuthigem Lauf sich möglichst

fern zu halten scheinen, gezeichnet ist; betrachten wir die Perspective der Landschaften, die senkrecht vor uns aufsteigen, statt in die Tiefe sich zu erstrecken; beobachten wir den Gang, die Haltung, die Tracht und die Bewegungen der Menschen: alles weicht in ungewöhnlicher Art von der Regel, von der Linie, von alle dem ab, was das Auge erwartet und zu sehen gewohnt ist.

Und doch reizen die Erzeugnisse dieser Völker, doch erfreuen sie uns vielfach und wir haben dafür den Grund keineswegs in der geschilderten Absonderlichkeit zu suchen. Wie sie im Einzelnen auch sein mögen, sie haben stets eine gefällige, mitunter sogar ausgezeichnete Gesammtwirkung; daneben sind sie meistens mit einer Nettigkeit, Zierlichkeit und Solidität aus ausgezeichnetem Material gemacht, was allein schon Vergnügen gewährt. So die vortrefflichen Goldlackarbeiten der Japaner und die andern Lackarbeiten, selbst die der Chinesen, welche von den europäischen in allen den Eigenschaften, die hier in Frage kommen, Glanz, Leichtigkeit, Farbe, Dauerbarkeit, bei weitem nicht eingeholt werden; so die Stickereien mit ihren barocken Ornamentationen, aber ihrem glänzenden Material, zumal den Goldfäden, und ihrer überaus zierlichen, geschickten, gleichmäßig vollendeten Ausführung; so auch manche Brokatstoffe, die in der Gesammthaltung von wundervoller Wirkung sind; so endlich die Bronze- und anderen Mettallarbeiten, mit und ohne Email, mit und ohne Silbertauschirung, oft von ungeschlachten Formen, aber von ganz vorzüglicher Färbung und ebenso ausgezeichneter Behandlung der Bronze. Das Ornament sitzt oft am unrechten Fleck, aber es entschädigt

durch die Zierlichkeit und Vollendung, mit der es gemacht ist.

Hierin sind die Japaner in den meisten Dingen gewiß ausgezeichneter als die Chinesen, und der Unterschied ihrer Arbeiten, im eigentlichen Kunststil wenig bemerkbar, macht sich doch in mannigfacher Weise kenntlich. Wenn wir die älteren Werke der Chinesen betrachten, die uns antiquarisch erhalten sind — es ist freilich schwer, ihre genaue Zeit zu bestimmen —, so müssen wir sagen, daß diese Nation bedeutend in ihrer Kunst zurückgegangen ist. Die älteren Arbeiten, z. B. die alten cloisonnirten Emails und desgleichen auch die Porzellane, sind schöner, regelmäßiger in der Zeichnung, tiefer in den Farben und bei weitem nicht so barock. Ihre Ornamentation ist oft so wundervoll frei und schwungvoll im schönsten Arabeskenstil, so regelmäßig wohl vertheilt in der Anordnung, so wirkungsvoll in sattem, oft kühnem und doch wohl überlegtem und allzeit gelungenem Colorit, daß hier Verwandtschaft mit arabischer oder noch mehr romanischer Ornamentik bis auf die stilisirten Bestien fast unleugbar erscheint und man sich zweifelnd fragt, sind es die Chinesen, welche auf die Araber gewirkt haben, oder ist es umgekehrt. Heute dagegen ist die chinesische Decoration bizarrer, wilder, unregelmäßiger geworden. Mancherlei Technik ist verloren, andere ist unsolider, leichtfertiger geworden; der Farbengeschmack ist matter, kraftloser, verblaßter; die Energie der Hand hat nachgelassen; überhaupt erscheint die künstlerische Kraft der Chinesen in allem und jedem schwächer geworden. Demgegenüber behauptet der Japaner noch eine kräftigere,

sattere Farbenstimmung, feinere, solidere Arbeit, größere Energie der Zeichnung, die sich namentlich im Ausdruck und in der oft übertriebenen Bewegung der Figuren bemerklich macht, und vielleicht einen geringeren Grad von Bizarrerie, an dessen Stelle mehr Naturalismus tritt.

So nahe verwandt wie Chinesen und Japaner, ebenso oder vielleicht näher noch stehen sich Indier und Perser in ihrer Kunst, und es ist oft sehr schwer und gewagt, aus dem bloßen Kunststil einer Arbeit mit Bestimmtheit indische oder persische Herkunft festsetzen zu wollen. Vielleicht hatten auch beide Völker einmal, besonders die Indier, in der Decoration eine Periode der Barockzeit, wie heute ihre chinesischen Nachbarn; die heutige Kunst aber, wenn wir von den Götzenbildern absehen, hat diesen Charakter abgestreift. Das Wesen der heutigen indischen und persischen Kunst ist blühende, farbige Flächendecoration, welche, nicht so rein ornamental wie die des übrigen muhammedanischen Orients, sondern mit Figuren durchmischt, doch die Blume zum Hauptmotiv aller Verzierung macht. In welcher Weise das geschieht, wie hier bestimmte und mustergültige Principien befolgt werden, nach welchen die Blume verändert, stilisirt und verwendet wird, wie sich hierin Indier und Perser unterscheiden, das haben wir schon in der Besprechung der textilen Kunst gesehen.

Wie sehr der Charakter der Flächendecoration das Wesen der indischen Kunst bildet, das sieht man auch aus ihren geschnitzten Arbeiten, die mit großer Geschicklichkeit und Feinheit ausgeführt sind. Alle diese Gegenstände, die großen wie die kleinen, die Kasten und

Schränke mit geschnitztem Ornament, wie ihrer mehrere von bedeutender Größe ausgestellt waren, die Sitzmöbel mit gänzlich durchbrochenen Rücklehnen, die kleinen zierlichen, mit Reliefplatten belegten Bombaykästchen, sie tragen insofern alle den Charakter der Flächenornamentation, als bei diesen Reliefs die Höhenpunkte in einer Ebene liegen. Es ist bei ihnen nur eine allgemeine spielende Wirkung erzielt, nicht der Lauf von Ornamenten, die sich in schönen Linien und Windungen auf und ab bewegen, vor- und zurücktreten und dadurch ein Spiel von Licht und Schatten hervorrufen, beabsichtigt. Von diesen Arbeiten sind die Sitzmöbel, die alle stützenden und tragenden Theile, das ganze structive Element — von den Füllungen versteht sich das von selbst — in lauter durchbrochene Blumen und Geranke auflösen, entschieden verfehlt. Ohnedies haben sie in ihren Umrissen bereits Rococogestalt angenommen und sich europäischem Einfluß hingegeben.

Geht der Indier hierin mit der Verfolgung seines künstlerischen Princips zu weit, so weiß er davon in den Metallarbeiten einen um so ausgezeichneteren Gebrauch zu machen. Der kleine Kasten auf der Ausstellung, der die indischen Schmucksachen enthielt, barg vielleicht das Reizendste in sich von allem, was die Welt in Bijouterien herbeigesendet hatte. In effectvoller Verwendung und Zusammenstellung der Edelsteine, in überaus gefälliger Verbindung des decorativen transparenten Emails mit den zierlichsten Goldarbeiten standen selbst die französischen Bijouterien, denen man sonst den Preis zugestehen konnte, hinter einigen Gegenständen des indischen

Schmuckkastens zurück. Und dennoch waren die Gold- und Silbertauschirungen auf Stahl und Eisen, die Metallgefäße mit aufgeschlagenen Silberblumen, die Waffen, Schalen, und kleineren Ziergegenstände von Stahl mit ihren in leichtestem Relief aufliegenden Goldfäden, welche zu blitzender und doch ruhiger Wirkung die Flächen überspannen, vielleicht noch bewundernswürdiger. Da sich zu dem reizenden Effect ein außerordentlich billiger Preis gesellte, so waren sie denn auch, kaum den Augen ausgestellt, alsbald eine Beute der Liebhaber und Kunstfreunde geworden, ein sprechender Beweis ihres Werthes und seiner Anerkennung, die sie überall gefunden haben, nur nicht bei der französischen Jury.

Als abweichend von sonstiger indischer Ornamentation erscheint die Stiftmosaik, aus Metall- und Holzstiften, Elfenbein und anderen Stoffen bestehend, welche zumeist größere oder kleinere Kästchen in äußerster Feinheit bedeckt. Sie ist nicht darin abweichend, daß sie dem Princip der Flächendecoration untreu wird, sondern darin, daß sie die Blume aufgiebt und bloß geometrische Motive zuläßt. Es ist genau dasselbe Princip, welches schon im Großen auf den alten byzantinischen und arabischen Fußbödenmosaiken geherrscht hat, und im Kleinen, genau so wie in Indien, in der mittelalterlichen italienischen Marqueterie zu Florenz und Venedig geübt wurde. Wir haben auch gar keinen Zweifel, daß dieser Zweig der Kunstindustrie, der gegenwärtig besonders zu Bombay gepflegt wird, in Indien durch italienische Künstler, vielleicht im sechszehnten Jahrhundert, eingeführt worden ist.

Wir werden in dieser Ansicht durch einen anderen Kunstzweig bestätigt, nämlich durch eine Steinmosaik, die in ihrer Technik ganz und gar der florentinischen in pietra dura gleicht und von der es auch ausdrücklich heißt, daß sie durch italienische Künstler im siebzehnten Jahrhundert nach Indien gebracht worden sei. Gleich der florentinischen zu Tischplatten und Einlagen vorzugsweise verwendet, weicht die indische allerdings in Material und Ornamentation ab, indem sie weiße Marmorplatten zur Grundlage nimmt, die Ornamente aber im indischen Blumenstil hält, statt in der naturalistischen Weise der heutigen Florentiner.

Diese späte Herkunft einzelner Kunstzweige der Indier führt uns darauf, daß überhaupt der heutige Stil der indisch-persischen Ornamentation nicht so alt ist, als man gewöhnlich geneigt ist anzunehmen, wie man denn z. B. die Kaschmirshawls mit ihrer Weise unverändert in das Uralterthum hinaufzudatiren pflegt. Beweise für solche Annahmen in überlieferten Antiquitäten oder an den noch vorhandenen alten Bauten giebt es in keiner Weise, wohl aber Andeutungen und Stützen dafür, daß der indisch-persische Ornamentationsstil noch in den letzten Jahrhunderten Veränderungen erlitten hat. In der indischen Abtheilung der Pariser Ausstellung haben wir Goldbrokate gesehen mit Thier- und Pflanzenmustern,* die nicht bloß im Princip der Ornamentation, sondern vollständig in Zeichnung und

* Proben davon befinden sich gegenwärtig im Besitz des österreichischen Museums in Wien.

Stilisirung so den arabischen goldgewebten Seidenstoffen vom dreizehnten Jahrhundert glichen, daß man sie, wenn sie nicht neu gewesen wären, ohne Bedenken der sarazenischen Fabrik im Hotel de Tiraz zu Palermo oder irgend einer anderen arabischen Fabrik jener Zeit zugeschrieben hätte; andere Stoffe, die mehr mit Ranken überdeckt waren, hatten die alten Pflanzenmuster mit leiser Annäherung an die Natur genau in der Weise abgeändert, wie es im vierzehnten Jahrhundert die Luccheſen mit ihren arabischen Vorbildern gethan haben. Auch die übrigen ausgestellten Gold- und Silberbrokate der Indier, die sich wohl etwas mehr von den mittelalterlichen Mustern entfernt und auch, weil sie Grund und Muster mehr durcheinander mischen, indem sie letzteres kleiner halten und dichter stellen, eine andere Art Wirkung erzielt hatten, zeigten doch eine anscheinend ältere Weise als die gewöhnliche heutige Blumenornamentation des Persers und Indiers.

Bedenkt man nun, daß die mittelalterliche arabische Ornamentation in ihrer Vollendung nicht älter ist als das zehnte oder elfte Jahrhundert, daß sie auf Umwandlung ursprünglich byzantinischer oder altpersisch-byzantinischer Muster beruht, so liegt der Schluß nahe, daß die indisch-persische Kunstweise erst seit der Invasion der Araber und des Islam in Indien entstanden ist. Sie ist somit keine uralte, ächte Hindukunst, sondern arabisch-muhammedanische Kunst, die allmählig unter dem Einfluß der persischen Blumenliebhaberei und der üppigeren, tropischen Vegetation Indiens einerseits die mehr dem Naturalismus sich nähernde, andrerseits die

freiere, farbenblühendere, in der Zeichnung schwungvollere Gestalt angenommen hat, die wir heute bewundern.

Bei dieser Annahme dient uns selbst jenes Ornament zur Stütze, welches, vor allem in der heutigen Shawlfabrikation und in der Stickerei und Weberei der Indier gebraucht, zur Kenntniß indischen Ursprungs so wesentlich entscheidend ist, jene birn- oder blattartige Gestalt mit seitwärts umgebogener Spitze, die man bald als indische Palmette, bald als Ananas, bald als Fichtenzapfen bezeichnet. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist dies Ornament durchaus nichts anderes als das aus der mittelalterlichen Weberei und dem Goldgrund der alten Bilder wohlbekannte Motiv, pomme d'amour oder auch Granatapfel genannt, welches sich durch die ganze arabisch-muhammedanische Kunst hindurchzieht und ganz besonders im fünfzehnten Jahrhundert in der Goldweberei und Stickerei Europas mit den verschiedensten Varianten in Gebrauch war. In Indien, wohin es durch die Muhammedaner gekommen, hat es eben durch die umgebogene Spitze seine charakteristische Gestalt angenommen. Auch den Persern fehlt es nicht.

Vergleichen wir die heutige Blumenornamentation der Perser mit jenen Arabesken, wie sie sich in ihren Manuscripten vom fünfzehnten und sechszehnten Jahrhundert finden, und dergleichen auf älteren Fayencen und zumal jenen glasirten Fliesen, mit denen die Mauern ihrer Paläste und Tempel bedeckt waren und noch sind, so können wir eine bedeutende Veränderung zu Gunsten des Naturalismus nicht übersehen. Die heutigen Fayencen, Teppiche, bemalten Buchdeckel, die sich besonders reicher Ver-

zierung erfreuen, gehen mit ihrem Blumenschmuck in ihrer Annäherung an die Natur soweit, als das Prinzip der Flächenornamentation und die Nothwendigkeit eines künstlerischen Arrangements und eines gesunden decorativen Effects irgend erlaubt; bei den früheren Arbeiten aber herrschen Anfangs ganz entnaturalisirte Arabesken in Art der Alhambraornamente, dann treten nach und nach bestimmter ausgeprägte Blumen auf mit schön geschwungenen Ranken, mit offnen, ausgebreiteten Kelchen und überhaupt mit regelmäßiger Zeichnung und Anordnung. Man wird diese Weise noch auf den persischen Seidensammtteppichen mit eingewirkten Gold- und Silberornamenten aus dem siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert finden, davon sich viele kostbare Stücke im kaiserlichen Depot zu Wien erhalten haben.

Der persische Naturalismus, wie er heute ist und wie man ihn auf der Pariser Ausstellung zur Genüge kennen lernen konnte, ist aller Wahrscheinlichkeit noch von sehr jungem Datum und hat sich wohl erst im Laufe des achtzehnten Jahrhunderts ausgebildet. Er hat es auch keineswegs bis jetzt zur Alleinherrschaft gebracht, weder in Persien noch in den benachbarten Ländern, die dem Einflusse seines Geschmacks unterworfen sind. Wie in Indien mehrere Weisen von verschiedenem Alter, die allerdings nur Varianten desselben Stils sind, neben einander hergehen, so gehören auch jene wundervollen tscherkessischen und persischen Stickereien aus dem Kaukasus und von Eriwan, die wir oben erwähnt haben, noch der älteren Stilart an.

Wer sich nicht auf das Studium dieser Ornamenta-

tionen einläßt, dem wird der Unterschied wenig auffallen; niemanden aber konnte es entgehen, der auf der Ausstellung aus der indischen und persischen Abtheilung in die der Türkei übertrat, daß hier bereits die verschiedenartigsten und völlig contrastirenden Kunstelemente vereinigt und unvereinigt neben einander sich befanden. Der Gesammteindruck der türkischen Ausstellung war vom künstlerischen Standpunkt aus ein durchaus unharmonischer; vieles mußte man als alt, eigen und ächt orientalisch anerkennen, vieles aber stellte sich als europäisch-modernes Fabrikat heraus oder wenigstens als völlig vom europäischen Geschmack beherrscht und geschaffen. Wir haben schon anderswo auseinandergesetzt, worauf diese Mischung, diese Disharmonie beruht. Die Folge dieses Zustandes war, daß zu den interessantesten Gegenständen der türkischen Ausstellung, wie es auch ähnlich bei verschiedenen europäischen Ländern der Fall, war, diejenigen gehörten, welche nicht der eigentlichen Industrie, sondern der Volkshand entstammten und zum Volksgebrauch bestimmt waren. In erster Linie standen hier die türkischen Thongefäße, über die wir schon gesprochen haben; ihnen traten die gestickten Kleider aus den türkischen Donauländern, sodann die der Albanesen, sowie der Griechen und Rumänen zur Seite. Sie zeigten in ihrer Ornamentation farbenreiche, uralt eigenthümliche, mitunter auch wundervoll kunstreich angeordnete Muster, deren Herkunft schwer zu entdecken sein wird.

Nehmen wir zu jenen Thongefäßen, zu dem gewebten und gestickten Kleiderschmuck von orientalischem Gepräge noch die im Volke selbst fabrizirten Wolldecken und Tep-

piche, so ist damit so ziemlich unser ganzes Interesse an der heutigen Kunstindustrie von Griechenland und Rumänien erschöpft. Die Versuche im modernen Geschmack sind nicht der Rede werth und stehen in jedem Falle an Interesse hinter den erwähnten Gegenständen zurück. Diese Gewebe aber, primitiv in ihrer Ausführung, jedoch frisch und lebhaft in den Farben, mosaikartig regelmäßig in der Ornamentation und darin ganz der einfachen Technik angemessen, ziehen unsere Aufmerksamkeit umsomehr auf sich, als wir ähnliche Gewebe und ähnliche Ornamentation im oberen Aegypten und westwärts im alten Mauretanien finden, von den österreichischen Donauländern ganz abgesehen. Sollte diese Ornamentation auf die Zeiten der römischen Herrschaft um das ganze Mittelmeer herum zurückgehen?

In jedem Falle ist sie geeignet die Beachtung der modernen Industriellen zu erregen, wie sie die der Kunstfreunde bereits gefunden hat. Es liegt ein Element darin, welches benützt werden und zur Erfrischung dienen kann.

Ueberhaupt liegt hierin der Punkt der Berührung zwischen der orientalischen und der europäischen Kunstindustrie. Unsere Fabrikanten haben bisher in Bezug auf das Morgenland allein den Gesichtspunkt gekannt, orientalisirte Fabrikate in den Orient zu importiren und so das Gebiet ihres Absatzes zu erweitern. Die orientalischen Originalarbeiten kennen zu lernen, hatte für sie nur insofern Interesse, als sie dadurch im Stande waren, den orientalischen Geschmack richtiger zu treffen. Heute aber ist uns der Gedanke aufgegangen, daß die ganze Ver-

zierungsweise des Morgenlandes, soweit ihr Gebiet reicht, eine weit vorzüglichere, weit mustergültigere ist als unsere eigene; wir sind glücklich, zum Schmuck unserer Wohnungen, zur Ausstattung unserer Zimmer in den Besitz orientalischer Originalgegenstände zu kommen. Anstatt die dortige Kunst durch unsere unächten Importe zu verschlechtern, erscheint es uns vielmehr als unsere Aufgabe, unseren eigenen Geschmack durch den orientalischen zu verbessern, und wir sind drauf und dran es zu thun. Wir sehen, wie die Dinge sich gewendet haben, und die Industriellen werden gut thun, diesen veränderten Standpunkt zu beherzigen.

15.

Das Museum der Geschichte der Arbeit.

Unter den vielen glücklichen Gedanken, welche das Pariser Marsfeld verkörpert zeigte, muß man als einen der gelungensten das Musée de l'histoire du travail bezeichnen. Sollte die Weltausstellung eine Totalübersicht über die gesammten Leistungen der menschlichen Arbeit auf der Stufe, die sie im gegenwärtigen Augenblick einnimmt, gewähren, so lag der Gedanke nahe, ihr eine zweite Ausstellung zur Seite zu stellen, welche uns in gleicher Weise die Leistungen der Vergangenheit erkennen lehrte, uns das Gewordene und Werdende aus dem Vorausgegangenen erklärte und uns zur Beurtheilung unseres Werthes und Verdienstes den wahren und richtigen Maßstab, den historischen, in die Hand gab.

Diesem Gedanken verdankte jene Abtheilung der Weltausstellung, die man mit dem obigen Namen bezeichnet, ihre Entstehung. Man muß zugeben, daß die Idee eine unendlich großartige ist, daß sie, wenn in ihrer Vollständigkeit aufgefaßt und durchgeführt, die Ausstellung der Gegenwart, weil sie ja für alle Perioden dasselbe leisten soll, überbieten müßte, und diese keine

andere Geltung hätte, als der Schlußstein jener zu sein.

Aber in der Ausführung mußte sich nothgedrungen die Großartigkeit der Idee beschränken, ja sich auf ein verhältnißmäßig sehr kleines Maß zurückführen lassen. Zuerst war es bei der Kolossalität des ganzen Unternehmens, bei dem größeren Interesse, welches der Gegenwart von selber gebührt, nicht möglich, jener Idee den entsprechenden Raum zu gewähren. Zum andern war dies auch nicht einmal in dem Grade nöthig, wie die Größe des ursprünglichen Gedankens zu verlangen schien, denn der Lauf und die Nothwendigkeit der Geschichte haben es mit sich gebracht, daß gerade diejenigen Gegenstände, welche den meisten Raum erfordern würden, zu Grunde gegangen sind, diejenigen beweglichen Arbeiten der Menschenhand aber, welche uns die Gunst der Zeit aus früheren Epochen der Cultur erhalten hat, einen verhältnißmäßig geringen Raum zu Ausstellung beanspruchen und noch dazu in ihrer Hauptmasse einem und demselben, wenn auch sehr großen Kreise der menschlichen Thätigkeit angehören, dem der Kunst. Es ist ihre Eigenschaft der Schönheit, welche von der Unbarmherzigkeit der Alles zermalmenden Zeit ihnen Gnade und Schonung verschafft hat, und dasjenige, was nicht dieses Siegel der Ewigkeit trug, ist unerbittlich zerschlagen und zertrümmert worden, wenn nicht ein reiner Zufall ihm sein Dasein im Verborgenen erhalten und Zufall es wieder an das Licht gebracht hat.

So wurde wie von selbst das Museum der Geschichte der Arbeit zum Museum der Geschichte der Kunstarbeit.

Und hier mußte noch eine weitere Beschränkung eintreten, die allerdings keinen anderen Grund hat, als den der Kleinheit des angewiesenen oder vorhandenen Raumes, der zur Verfügung stand. Man sah sich genöthigt, die hohe Kunst, die Malerei, Sculptur und Architektur, die erste zumal, völlig auszuschließen, obwol man ihnen doch für die Gegenwart gerade im nächsten Umkreis geräumige und wohlerleuchtete Säle verschafft hatte. Was nun übrig blieb, das war das allerdings große und vielumfassende Gebiet, das wir heutzutage als Kunstindustrie bezeichnen. In der That ist denn auch dieses sogenannte Museum ein Museum der Kunstindustrie für sechs Monate geworden, sowol vom Standpunkt der Geschichte wie von dem ganz modernen Standpunkt der Hebung und Besserung des Geschmacks.

Niemand wird leugnen, daß der Gedanke auch in solcher Beschränkung, die kunstindustrielle Production aller Länder und aller vergangenen Zeiten umfassend, eine gewisse Großartigkeit behauptet, und es wahrlich sich einmal der Mühe verlohnte, ihn in ganzer Vollständigkeit zur Ausführung zu bringen. Selbst wer am Modernen hängt und der Vergangenheit den Rücken kehrt, kann sich doch dem Interesse nicht entziehen, das der Gedanke bietet, alle Versuche der nach Schönheit ringenden Menschheit kennen zu lernen, die Kunststile entstehen, vergehen und sich ablösen zu sehen, zu schauen, wie ganze Zweige menschlicher Arbeit fast plötzlich auftauchen und vor dem Wandel des Geschmacks oder dem Aufkommen eines neuen Materials wieder dahinsinken, zu beobachten, wie die Cultur von diesem Lande zu

jenem schreitet und das eine, hinsterbend, dem anderen die Palme reicht. Ein Barbar, wer den großen Lehren, welche uns diese Geschichte der menschlichen Civilisation in ihren schönsten und feinsten Blüthen vorträgt, aus dem Wege geht!

Aber auch in dieser Beschränkung konnte der Gedanke nicht zur vollständigen Darstellung kommen; bei der praktischen Ausführung ergaben sich Schwierigkeiten, die in den Verhältnissen des Raumes und der Anordnung lagen und die man doch nicht überwinden konnte, wollte man das wahrhaft classische Princip, die Anordnung nach den Ländern in den Sectoren, nach den Gegenständen in den (elliptischen) Kreisen aufrecht erhalten. Man bestimmte den innersten Kreis für die „Geschichte der Arbeit," und es ergab sich dabei von selbst, daß auf jedes Land der Ausschnitt kam, der die Spitze seines Sectors bildet. Der Besucher, der die Industrie des einzelnen Landes in ihrer Totalität kennen lernen wollte, machte demnach naturgemäß den Anfang mit der Kunst-Industrie seiner Vergangenheit und gewann so den historischen Maßstab, um die Gegenwart zu messen und zu beurtheilen.

Nun entsprechen aber die Leistungen der Vergangenheit in den einzelnen Ländern wenig denen der Gegenwart, sowol nach dem Umfange als nach der Bedeutung, und außerdem sind die politischen und geographischen Grenzen verschoben worden und fremde, barbarische Nationen haben sich über Länder gestürzt, welche einst die Pflegestätten der Cultur und der Kunst waren. Das kleine Griechenland, dem nur ein ganz schmaler Streifen in

der Ausstellung zugeschrieben ist, und dessen unbedeutende kunstindustrielle Leistungen von heutzutage asiatischen Ursprunges sind, ihm hätte von rechtswegen einer der größten Plätze gebührt. Dasselbe ist der Fall mit Italien, das, von den Römerzeiten abgesehen, zwei Jahrhunderte der schönsten Kunstepoche hindurch dieselbe Rolle in der Kunstindustrie gespielt hat, wie Griechenland im Alterthum; Frankreich dagegen, dessen kunstindustrielle Blüthe, wenige vereinzelte Zweige abgerechnet, erst mit dem siebzehnten Jahrhundert, mit dem Beginne allgemeiner Geschmacksverderbniß, anfängt, konnte sich in langen Sälen fast über die volle Hälfte alles verfügbaren Raumes ausdehnen und seine Vergangenheit, so weit es der innere Kunstwerth der Sachen erlaubte, allerdings zur glänzenden und ausgiebig lehrreichen, ja fast vollständigen Erscheinung bringen. Egypten, das so glänzend, so bewundert, ja in manchen Dingen, wie in Bronze, trotz Barbedienne und seinesgleichen, noch heute unerreicht dasteht, mußte sich ganz hinausdrängen lassen, sich im sogenannten Parke einen eigenen Tempel erbauen und denselben als „Museum der Geschichte der Arbeit," freilich nur für seine alte Zeit, einrichten. Der mittelalterliche Orient, die gesammte alte arabische Kunst, von den Säulen des Herkules bis zum Indus und Ganges, die in der Geschichte nicht bloß durch ihren eigenen Werth, nicht bloß durch die eigenthümliche und hohe Stufe der Ausbildung glänzt, sondern auch durch den Einfluß, den sie auf die europäische und die christliche Kunst genommen hat, war, ein paar Zeichnungen und Druckwerke und einige unter dem

Modernen zerstreute Gefäße abgerechnet, ganz aus der „Geschichte der Arbeit" hinausgefallen; es war eben Niemand da, sich ihrer anzunehmen, und auch das betreffende Comité hat diese Pflicht versäumt.

So waren denn zahlreiche Ungleichheiten, zahlreiche Ungerechtigkeiten, zahlreiche Lücken dadurch entstanden, daß die Vergangenheit und die Gegenwart der Länder sich nicht decken und der zugewiesene Raum in den meisten Fällen die Entfaltung eines vollständigen Bildes auch annähernd nicht zuließ. Das alte Griechenland fehlte z. B. mit seiner Kunstindustrie fast vollständig. Andere Länder scheinen den Gedanken, der zur Darstellung kommen sollte, gar nicht gefaßt zu haben, oder sie hatten es verschmäht, darauf einzugehen, vielleicht weil sie sich, mit Recht oder mit Unrecht, zu schwach gefühlt haben, in die Concurrenz einzutreten. So waren die Räume Deutschlands fast leer oder dienten zur Aufnahme moderner Architektur-Zeichnungen und anderer Gegenstände, für die gerade kein anderer Platz zu finden war. Süddeutschland hatte eigentlich nichts geschickt als eine Anzahl kleiner Pflugmodelle, während es doch mit der mittelalterlichen und der Renaissance-Industrie von Nürnberg, Augsburg, Ulm und vielen anderen Städten eine der ersten und interessantesten Rollen spielen und mit seiner Vergangenheit die Scharte hätte wettmachen können, die es in seiner modernen Kunstindustrie erlitten hat. Nur ein bischen Energie, Kenntniß und guter Wille wären nöthig gewesen, um das Erforderliche, das noch reichlich vorhanden ist, zusammenzubringen. Desgleichen durfte Norddeutschland sich nicht scheuen,

den Kampf aufzunehmen; mit den Funden seiner Gräber aus heidnischer Zeit, mit den alten Emails von Köln, mit mittelalterlichen Kirchengefäßen, mit den Webereien und Stickereien vom Niederrhein, mit geschnitzten Altären und so vielen anderen Dingen, selbst mit den Rococo-Porzellanen von Meißen und Berlin durfte es sicher sein, das Interesse aller Kunstfreunde zu fesseln und Aufmerksamkeit zu erregen. Leider hatte man dies vollständig versäumt; nicht ein Stück sprach von dieser vielfach unbekannten und doch so beachtenswerthen Vergangenheit.

Im Gegensatz zu Deutschland hatte man bei uns in Oesterreich den Gedanken der Geschichte der Arbeit vollkommen richtig gefaßt und gewürdigt. Man mußte sich aber sagen und sagte sich, daß der zugewiesene enge Raum weitaus nicht hinreiche, um ein einigermaßen vollständiges Bild der ehemaligen Kunstproduction jener Länder zu gewähren, welche das heutige Oesterreich ausmachen; man konnte sich ebenso wenig verhehlen, daß auch ehemals der innere Zusammenhang der Entwicklung vielfach gefehlt habe und somit ein einheitliches Ganzes doch nicht zur Erscheinung käme. Man hatte daher vollkommen Recht, den Gedanken der Vollständigkeit überhaupt fahren zu lassen, sich auf einzelne und besonders gepflegte Zweige der Kunstindustrie zu beschränken, diese aber in möglichst glänzenden und zahlreichen Vertretern vor Augen zu stellen. So war es unleugbar ein höchst interessante und kostbare Ausstellung, die österreichische in dem „Museum der Geschichte der Arbeit", und die echten Krystalle von Prag mit ihren eleganten

Formen und ihren reizenden, eingeschliffenen Ornamenten, die ungarischen Schmucksachen, die Rüstungen und Waffen, sowie nicht minder die Porzellane der Wiener Fabrik wetteiferten, die Besucher und zumal die Kenner zu fesseln.

Von ähnlichen Gedanken wie Oesterreich scheinen die meisten anderer Länder ausgegangen zu sein, wenn auch vielleicht mit weniger Klarheit und Bestimmtheit. Ueberzeugt, daß es ihnen, sei es aus Mangel an Raum, sei es wegen der weiten Entfernung, sei es wegen der Schwierigkeit die Originale an Ort und Stelle zu schaffen, nicht gelingen werde, ein vollständiges Bild ihrer ehemaligen kunstindustriellen Production darzubieten, hatten sie sich damit begnügt, wenigstens in einzelnen ausgezeichneten und hervorragenden Beispielen Spitzen derselben zu geben und so ihrer Ausstellung ein künstlerisches Interesse zu sichern, wenn sie auf das ethnographisch-kunstgeschichtliche theilweise oder größtentheils verzichten mußten. Dies war z. B. Portugal, den Niederlanden, Scandinavien und Rußland selbst in hohem Grade gelungen. Es macht nichts, wenn dabei auch wol ein Schmuck mit fremden Federn unterlaufen war und auch manches Stück in der Ausstellung eines Landes prunkte, das wol nur zufällig in demselben seine Stätte gefunden hat. So der ostgothische Königsschmuck, der in Rumänien gefunden und auch von diesem Lande ausgestellt worden. Wir waren nicht wenig erstaunt in der scandinavischen Abtheilung die uns aus Büchern wohlbekannten, in Holz geschnitzten Kirchenthore mit ihrem verschlungenen Drachen-Ornament im leibhaftigen Original zu finden,

sowie manches andere Geräth ähnlicher Art. Portugal hatte außerordentlich reiche und merkwürdige Gold- und Silbergefäße geschickt, unter denen vor allen jenes figurenreiche, mit vortrefflichem Email verzierte Ostensorium hervorragte, welches aus dem ersten indischen Golde, das Vasco de Gama mitgebracht hatte, angefertigt worden, überhaupt ein schöner Beweis von der reichen Blüthe spätgothischer Goldschmiedekunst in jenem Lande. Daneben zog die geschnitzte Kanzel aus dem Dom von Coimbra, die leider nur in Gipsabguß vorhanden war, die Augen der Kunstfreunde auf sich: sie lehrte die ungeschwächte Fortdauer der ornamentalen Plastik bei verändertem Kunststil im sechszehnten Jahrhundert. Nicht minder fesselten ähnliche Arbeiten in den Niederlanden, Holzgeräth aller Art, das mit geschnitzten Ornamenten in kühnem Stil überreich verziert war, bedeutende Silberarbeiten, Werke der kleineren Plastik. Vor allem aber war der Kenner überrascht hier Fayencen von weißer Glasur mit blauen Malereien zu finden, welche als ihre Verfertiger oder Maler die Namen so vorragender Künstler wie Waterloo, van der Velde, Jan Steen u. s. w. trugen. Ueberhaupt war der kleine vollgestopfte Raum, welcher den Niederlanden für die Geschichte der Arbeit zugewiesen war, zur Kenntniß der Kunstindustrie des sechszehnten und siebzehnten Jahrhunderts äußerst interessant. Rußland erregte das Interresse durch mancherlei Nachbildungen seiner eigenthümlichen architektonischen Monumente, sowie durch edle Metallarbeiten, in denen sich asiatischer Stil und asiatische Technik mit italienischen Motiven mischten.

Neben diesen Ländern hatte allerdings Italien mehr nach Vollständigkeit gestrebt, aber bei der Fülle und Vielseitigkeit des Materials war es in den embarras des richesses gerathen. Bemüht alle die glänzenden wie zahlreichen Seiten seiner glorreichen Kunstvergangenheit (die hohe Kunst ausgeschlossen) zur Erscheinung zu bringen, war es zum Vielerlei gezwungen worden, so daß jedes Einzelne an sich ungenügend vertreten war und noch dazu ohne systematische und chronologische Ordnung gedrängt durch einander stand. Die herrlichen Beispiele italienischer Kunstfertigkeit, die wir so vieler Orten zu bewundern Gelegenheit haben, schadeten dem Eindruck dieser Abtheilung der „Geschichte der Arbeit", bei der das Einzelne nicht zur Wirkung kam und das Ganze uns nur Bekanntes sagte.

Der ursprünglichen Idee, ein vollständiges Bild der kunstindustriellen Vergangenheit des Landes zu geben, waren allein England und Frankreich gefolgt; sie allein waren bei möglichster Erschöpfung der verschiedenen Kunstzweige chronologisch und insoweit wissenschaftlich vorgegangen; sie allein waren aber auch dazu im Stande gewesen, denn nur sie hatten den nöthigen Raum gehabt, da der allerdings kleinere von England doch für die geringere Kunst-Industrie des Landes einigermaßen für ausreichend gelten konnte.

Wie nach der Größe und der Ausdehnung, so erschien auch nach dem Interesse und dem Gehalte die französische Abtheilung weit imponirender. Die englische „Geschichte der Arbeit" bewies klar, wie dieses Land bis auf die Gegenwart in seiner Kunst-Industrie wenig Eigenthüm-

liches gehabt hat. Nur am Anfange liegen eine große Reihe feinerer Metall-Arbeiten, theils mit Silber und Gold tauschirt, theils mit dem frühesten, damals nur in England und vielleicht noch an der gallischen Küste vorhandenen Email champlevé verziert, Arbeiten von ähnlicher Art wie die gleichzeitigen der Merovinger und Karolinger Periode auf dem Continente, aber von größerem Reichthum; diejenigen, die Irland entstammen, und darunter finden sich Goldarbeiten von besonderer Größe, sind nicht ohne Eigenthümlichkeit. Ihnen zur Seite treten in nahverwandtem Stil der Ornamentation die ältesten reich mit Miniaturen verzierten Manuscripte Irlands. Nun folgten das Mittelalter hindurch Serien von Kirchengefäßen, davon manche großes archäologisches Interesse darboten, vorzüglich aber Waffenstücke, und darunter insbesondere Helme, die sich vielleicht nirgends aus so früher Zeit, noch so interessant wie in England erhalten haben. Mit dem fünfzehnten und sechszehnten Jahrhundert beginnt in England die feinere Goldschmiedekunst ihre Rolle zu spielen. Die zahlreich ausgestellten Gefäße waren mitunter von großer Schönheit und ebenso reich wie instructiv, und man konnte zugleich an vorragenden Silberarbeiten von theilweise kolossaler Größe ganz gut den Verfall dieser edlen Kunst im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert verfolgen. Gleichzeitig mit diesem Verfall sehen wir in England einen anderen Kunstindustriezweig sich erheben, die Potterien. Die englischen Fayencen, und neben ihnen die Porzellane, beginnen ihre künstlerische Periode im achtzehnten Jahrhundert, und die ausgestellten Gegenstände von Worcester,

Chelsea u. s. w., insbesondere von der bedeutendsten Fabrik, der von Th. Jos. Wedgwood, geben einen guten Begriff von dem Stande dieser Kunst zur damaligen Zeit. Gleichzeitige Spitzen und die ersten bedruckten Kattune nach dem Muster der persischen und indischen führten uns endlich in die moderne Industrie hinüber.

Die „Geschichte der Arbeit" Frankreichs, welche schon mit ausgegrabenen Gegenständen vor aller Geschichtskunde beginnt, enthielt, der Sachlage und der wirklichen Industrie Frankreichs entsprechend, bis in das sechszehnte Jahrhundert hinein für dieses Land gar nichts Eigenthümliches, Stilvarietäten abgerechnet. Aber gerade darum war sie durch den Reichthum und die Vielartigkeit der ausgestellten Dinge, zu denen ganz Frankreich, die kaiserlichen Museen von Paris ausgenommen, beigesteuert hatte, und die jeden Zweig mittelalterlicher Kunstindustrie umfaßten, Metallarbeiten, Schnitzereien jeder Art, Emails, Thonarbeiten, gewebte Stoffe, Stickereien u. s. w., gerade darum war sie aufs höchste geeignet, uns diese Seite der europäischen Kunstthätigkeit von dem Sinken der antiken Kunst an kennen zu lehren. Auch die Ausdehnung und das Wirken griechisch-römischer Kunstthätigkeit auf gallischem Boden war durch zahlreiche Arbeiten vorzüglich illustrirt.

Eigentliche Original-Schöpfungen der französischen Kunstindustrie beginnen erst mit den Limosiner Emails des sechszehnten Jahrhunderts, denn das mittelalterliche Email von Limoges ist durch das Kölner ins Leben gerufen worden. Die Ausstellung, die von den Limoges-Arbeiten aus Privatsammlungen gemacht war, erschien

wahrhaft großartig. Jenen zur Seite treten im sechszehnten Jahrhundert die französischen Fayencen, unter denen die Palissy's und die zierliche und seltene Henrideux-Waare durch ihren hohen Ruhm obenan stehen. An ganzen Reihen von Beispielen war die weitere Entwicklung der Emails und Fayencen im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert vortrefflich zu verfolgen; jene, welche mit dem weißgrundigen Email auf Dosen und Uhren ihr Ende finden, diese, welche im achtzehnten Jahrhundert mit weißer Glasur und bunten, insbesondere blauen Ornamenten Imitation des Porzellans zu erkennen geben und sich in eine Menge Schulen oder Fabrikstätten von Rouen, Moustiers, Nevers, Marseille u. s. w. zerlegen. Vom Ueberhandnehmen des Porzellans, dessen künstlerische Führung nach der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts die Fabrik von Sèvres übernimmt, gedrückt, verschwinden die Fayencen aber allenthalben oder verlieren ihre künstlerische Bedeutung, um, wie wir gesehen haben, in unseren Tagen — eine höchst merkwürdige, vielleicht ephemere Erscheinung — zu neuem Glanze aufzuleben.

Die französische Goldschmiedekunst der letzteren Jahrhunderte, obwol zahlreich und mit einigen ausgezeichneten Beispielen vertreten, bot wenig Besonderes dar. Am interessantesten waren die kleineren Arbeiten in Verbindung mit Miniaturmalereien, mit Miniaturemails und Juwelierkunst. Glänzend in langen Reihen waren an den Wänden die Gobelins vertreten und boten eine vortreffliche Illustration zur Geschichte dieser berühmten Fabrikation, deren gegenwärtige Leistungen man nur

wenige Schritte von da vergleichen konnte. Dasselbe war der Fall mit den französischen Spitzen, sowie mit der Fabrik von Sèvres, die fast nicht minder zahlreich in der „Geschichte der Arbeit“ wie in der modernen Ausstellung vertreten war.

Dieser Vergleich des Alten und des Neuen, des Vergangenen und des Gegenwärtigen war ohne Frage das Interessanteste und Lehrreichste bei dieser Nebeneinanderstellung. Der Vergleich fiel aber nicht überall, die künstlerische Seite ins Auge gefaßt, zu unseren Gunsten aus. Nur zu oft mußte man sich sagen, daß wir über das Ziel hinausschließen und in angehängtem Putz oder mit zu großem Kraftaufwande der Mittel oder in Kolossalität der Formen oder in Nebendingen die Schönheit suchen. Unsere Vorgänger fühlten richtiger, weil ihnen die Arbeit mehr unter der Hand als unter der Maschine wuchs; uns ist Vieles leichter gemacht, aber es ist nicht Alles schön und richtig, was uns leicht und möglich ist. Wir Modernen haben uns bis zu dieser Stunde — das werden die Industriellen alle zugeben und das große gebildete Publikum muß dasselbe von sich aussagen — wir haben uns hoch erhaben gefühlt mit unserem heutigen Schaffen über die kunstindustrielle Thätigkeit unserer Vorfahren, deren Mittel, der Hülfe der Wissenschaft entbehrend, oft gering, deren Handarbeit oft unbeholfen war. Wenn wir aber bei dem angestellten Vergleich aufrichtig sein wollen, so müssen wir uns sagen, daß die Alten gewisse Dinge gekonnt und geschaffen haben, von denen wir nicht einmal wissen, wie sie es machten; wir müssen ferner gestehen, daß es bei der künstlerischen Hinterlassenschaft der Vergangenheit

noch gar vieles zu lernen und zu studiren giebt und wir sehr wohl daran thun werden, uns dessen mit allem Ernste zu befleißigen. Die Ausstellung hat gezeigt, daß man auch bereits mit Nutzen und Erfolg den Anfang gemacht hat. Aber gar vieles ist noch übrig; gar vieles liegt offen vor den Augen und wird noch nicht gesehen, weil uns der Sinn dafür noch nicht erschlossen ist. Diesen Sinn zu erschließen, auf die offenen und doch ungesehenen Quellen der Belehrung und der Nachahmung hinzuweisen, das sollte die Pflicht jedes Archäologen und Kunstfreundes sein; wir unsererseits sind in den voraufgegangenen Aufsätzen nach Kräften bemüht gewesen, Winke und Andeutungen einzustreuen, wo in den Ueberresten alter Kunst und Kunstindustrie, mögen sie noch lebendigen Traditionen des Volksgebrauchs angehören oder in Museen schlummern, Verwendbares, Ersprießliches und Lehrreiches verborgen liegt.

Sach- und Namen-Register.

Alcarazas, altarab. 7. 12.
Araber, Cultur der, in Spanien 3.
Arrazzi, flandrische 57.
Azulejos 12.
Baumwollstoffe, gedruckte 35. 178.
Belgien 57.
Bing in Kopenhagen 21.
Biscuit 19. 21. 204. 210.
Blumenornamentation 90.
Brix & Anders in Wien 144.
Bronzewaaren 51. 97. 140.
— — französ. 97.
— — japanische 241.
Bucheinbände 53. 59. 142.
Bujatti in Wien 138.
Centralhalle, Stuttgarter 44.
Cuypers & Stolzenberg in Ruremonde 65.
Damastweberei 181.
Dänemark 19.
Decken aus Holzgeflecht 13.
Deutschland 38.
Ehni in Stuttgart 43.
Eisenarbeiten, geschmiedete 124.
— —, tauschirte 8.
Eisengießerei, gräfl. Stolberg'sche 52
— —, gräfl. Einsiedel'sche 53.
Elfenbeinschnitzereien 40.
Email cloisonné 103.
— — champlevé 26. 260.
— —, französ. 101. 261.
Emaillirkunst 38. 101. 140.
England 116. 259.
Faber in Lettowitz 139.
Fayencen 6. 11. 18. 51. 58. 104. 126. 196. 201. 227. 258. 260. 262.
Fayencefliesen 10. 11. 12. 229.
Fayencevasen, maurisch-arab. 6.
Filigranarbeiten 17. 80.
Fischer, M., in Herend 145. 215.
Fischer & Mieg, in Wien 144.
Frankreich 83. 261.
Frührenaissance, spanische 4.
Gefäße aus farb. Stein 23.
Geschmack, der französ. 83.
Gewänder, kirchliche 65. 95.
Gewebte Stoffe 137. 162.
Giani, C., in Wien 138. 190.
Gibus & Co. in Limoges 222.
Ginori in Doccia 218. 235.
Glas, das 125. 147.
— —, bemaltes 153. 160.
— —, böhmisches 147.
— —, farbiges 148. 159.
Glasgefäße, russische 28.
— —, venezianische 75.
Glasindustrie, engl. 125. 149.
— —, französ. 151.
— — von Murano 73.
— —, österreich. 145. 154.
Glasmosaik 73. 74. 78.
Glaswaaren 59.
Gobelinsweberei 112. 185. 262.
Gold- und Silberarbeiten 17. 20. 23. 37. 42. 43. 79. 109. 129. 143. 144. 260. 262.
Gold- u. Silberstoffe, indische 167.

Goldschmiedekunst, italien. 79.
Haas u. Söhne in Ebergassing 137. 177.
Hannusch & Dziedzinski in Wien 140.
Henri-deux-Waare 233. 265.
Holland 65.
Hollenbach in Wien 140.
Holzflechtwerk 13.
Holzmosaik 17. 20. 70.
Holzschnitzereien 18. 31. 81. 243. 258.
Holzstiftmosaik 6.
Jasperwaare 211.
Italien 68. 259.
Juwelierarbeiten 37. 109. 129. 144.
Kanzel, geschnitzte, von Coimbra 258.
Kirchengefäße 64. 261.
Kirchenstoffe 95.
Kirchenthore, geschnitzte 257.
Königsschmuck, ostgothischer 257.
Krystallglas 125. 147.
— — gefärbtes 148.
Kunstgewerbeschule, Münchener 44.
— — Nürnb. 44.
Kunstindustrie Berliner 46.
— — engl., Wesen ders. 117.
— — französ., Werth ders. 85.
— — japan. u. chines., Charakter 240. 242.
— — oriental., Prinzip 238.
— — Reform der engl. 121.
— — Verhältniß zwischen der engl. und französ. 119.
— — türkische, Charakter 250.
Kunststil indischer und persischer 243. 246.
Kunststile, französ. 88.
Lackirte Waaren 42.
Lackwaaren japanische 66. 240.
Ledertapeten 18. 60.
— —, imitirte 60.
Lederwaaren, Wiener 141.
Lobmeyr, J. und L., 154.
Majoliken 11. 64. 82. 199.
Malachitgefäße 23.
Marqueterie 70.
Masse, pariſche 226.
Matten aus Holzgeflecht 13.
Meerschaumarbeiten, 143.
Metallarbeiten 8. 24. 26. 124. 241. 244. 260.
— —, indische 244.
— —, japanische 241.
— —, tscherkessische 26.
Minton 228.
Mirani, Th. 139.
Möbel, 6. 11. 17. 20. 24. 32. 43. 53. 59. 110. 127. 136. 244.
Möbelstoffe 8. 183.
Mosaik, Glas- 73. 74. 78.
— —, Holz- 17. 20. 70.
— —, Holzstift- 6.
— —, indische 245.
— —, römische 72.
— —, Stein- 71. 246.
— —, Stift- 245.
Museum der Geschichte der Arbeit 253.
Norwegen 15.
Orient, der 237.
Ornamentation der gewebten Stoffe und Tapeten 163.
— —, Prinzip ders. 163.
— —, im Orient 165.
— —, der ind. Shawls und Teppiche 166.
— —, — Gold- und Silberstoffe 167.
— —, — Stickerei 169.
— —, persische 170.
— —, türkische 172.
— —, oriental., ihr Einfluß auf die moderne europäische 175.
— —, französische 182.
— —, der Kirchenstoffe 189.

Ornamentation der Tapeten 191. 193.
Oesterreich 132.
Ostensorium, spätgoth. 258.
Palissywaare 11. 228.
Panneau's v. Haas&Söhne 139.
Pelzarbeiten 16. 66.
Perlstickereien 16.
Pickman in Sevilla 6.
Porcelaine nacrée 223.
Portugal 10.
Porzellan 6. 18. 50. 104. 126. 144. 196. 202. 211. 213. 215. 218. 224. 260. 262.
— —, Decoration 203.
— —, Muschel- 223.
— —, Biscuit- 19. 21. 204. 210.
— —, chines. u. japan. 207.
— —, seladonfarbiges 222.
Porzellanblumen 223.
Porzellanfabrik, königl. in Berlin 47.
— —, in Meißen 49. 213.
Porzellanfabrikation in Limoges 224.
— —, französische 218.
— —, englische 224.
Porzellanmalerei 203. 223.
Porzellanplastik 204.
Pull 232.
Rußland 22.
Scandinavien 14.
Schaeffer & Walcker in Berlin 51.
Schweden 15.
Schweiz, die, 31.
Sèvres 105. 218.
Seidenstoffe 138. 180. 183.
— —, Brabanter 57.
Seidentapeten 18.
Shawls, indische 166.
Silberarbeiten 52. 107.
Silbergefäße, kaukasische 26.
Silberplattirte Waaren 21.
Spanien 3.
Spitzen 61. 139.
Spitzenschleier und Mantillen, span. 5.
Steinmosaik 71. 246.
Steinschneiderei 79.
Stickerei, Wesen der 55.
— —, indische 169.
Stickereien, berliner 54.
— —, kaukasische 27.
— —, kirchliche 69.
Stiftmosaik, 245.
Sy & Wagner in Berlin 47.
Tapeten 18. 64. 129. 191. 193.
— —, Leder- 18. 60.
— —, Ornamentation, 191. 193.
Tapisserien 63.
Tauschirung 8. 9. 24.
Teppiche 128. 137. 176.
— —, indische 166.
— —, persische 170.
— —, smyrnaer 173.
Teppichfabrikation 53. 63.
Teppichweberei, englische 176.
Terracottawaaren 144.
Tischtücher 181.
Thon, Porzellan und Fayencen 196.
Thonfliesen, glasirte 10. 11.
Thonwaaren 7. 21. 50. 126. 196.
— —, volksmäßige 196.
— —, griechische 198.
— —, mittelalterliche 199.
Tula-Arbeiten 25.
Uhren 37.
Uhrenindustrie, Schwarzw. 41.
Villeroy u. Boch in Mettlach 51.
Volkstracht, schwed. u. norw. 15.
— —, schweizer 35.
— —, spanische 5. 7.
Wedgwood 117. 211.
Weißstickereien 33.
Weißwaaren 139.
Weißzeug, kaukasisches 28.
Zuloaga in Madrid 9.

Im Verlage der Unterzeichneten ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Jahrbuch der Erfindungen

und Fortschritte auf den Gebieten der Physik und Chemie, der Technologie und Mechanik, der Astronomie und Meteorologie. Herausgegeben von Professor Dr. H. Hirzel und H. Gretschel. Mit in den Text gedruckten Abbildungen.

Erster Jahrgang, 1865	Preis	$1\frac{1}{2}$ Thlr.
Zweiter Jahrgang, 1866	=	$1\frac{1}{2}$ Thlr.
Dritter Jahrgang, 1867	=	$1\frac{2}{3}$ Thlr.
Vierter Jahrgang, 1868		[Im August.]

Die Menge neuer Entdeckungen und Erfindungen, welche alljährlich in den verschiedenen Zweigen der Naturwissenschaft und der Technik gemacht werden, hat schon seit längerer Zeit das Bedürfniß nach periodisch erscheinenden Uebersichten der wichtigsten Fortschritte auf den genannten Gebieten hervorgerufen. Diesem Bedürfnisse verdanken zunächst die verschiedenen Jahresberichte über die Fortschritte in den einzelnen Zweigen der theoretischen und angewandten Naturwissenschaft ihre Entstehung. Indessen sind diese Arbeiten entweder nur für den engen Kreis der Fachgenossen, oder doch für den Naturforscher im Allgemeinen bestimmt, der nicht gerade das betreffende Gebiet bearbeitet, aber doch mit dem neuesten Stande der Wissenschaft auf demselben bekannt sein muß. Dagegen fehlte in Deutschland bis jetzt noch ein Buch, in welchem die große Zahl von Freunden der Naturwissenschaft, Industrielle und Gewerbtreibende sich über das Wissenswertheste, was auf dem Felde der Naturwissenschaft und ihrer Anwendung für's Leben Neues geleistet worden ist, unterrichten könnte. Diesem Zwecke nun soll das „Jahrbuch der Erfindungen" zu genügen suchen; die nachstehend abgedruckten

Urtheile der Presse

lassen erkennen, inwieweit das Ziel in den bis jetzt erschienenen Jahrgängen erreicht worden ist.

„Es wird von den Verfassern beabsichtigt, hervorragende Gegenstände aus der großen Masse wissenschaftlich oder technisch interessanter Neuigkeiten auszuheben, und bei deren Schilderung, soviel nöthig, an bereits länger Bekanntes anzuknüpfen. Gerade diese Art der Auffassung, in Verbindung mit einer gefälligen, sicher jeden Gebildeten ansprechenden Darstellung, ist der Hauptvorzug des Buches, dem man im Interesse des Publikums eine recht weite Verbreitung wünschen muß." K. Karmarsch.

„Wer an sich erfahren hat, wie ungeheuer die (auf dem Titel) genannten Wissenschaften fortschreiten, und wie rasch derjenige, welcher aus Mangel an Zeit oder literarischen Hilfsmitteln nur ein paar Jahre diesen Fortschritten geringere Aufmerksamkeit gewidmet hat, in ihnen fremd zu werden beginnt, der wird auch den großen Werth eines solchen Jahrbuchs erkennen, zumal wenn es in so gediegener Weise abgefaßt ist, wie das vorliegende."
Civilingenieur.

„Wir möchten Jedem, der sich dem gründlichen Studium der Naturwissenschaften hingiebt, oder dem dieselben als Erwerbsquelle dienen, dieses Jahrbuch dringend empfehlen, damit er, den neuesten erprobten und bewährten Erscheinungen auf diesem Gebiete folgend, einen Ueberblick über das Ganze gewinne, und zugleich die praktischen Vortheile daraus nehme, welche hier in so reichem Maße geboten werden." Hamburg. Gewerbeblatt.

„Die Namen der Herausgeber bürgen für eine tüchtige Arbeit und der Inhalt zeugt auch dafür. Es ist darin eine Mittelstraße zwischen Wissenschaft und Praxis eingeschlagen. Die Sprache im Werk ist durchweg populär gehalten und somit allen verständlich. Dadurch wird das Buch noch manchen anderen Nutzen gewähren, namentlich als belehrendes und anregendes Bildungsmittel für das Volk, den Eingang in alle Handwerkervereine ꝛc. gewinnen. —
Dr. H. Grothe (Deutsche Ill. Gewerbeztg.)

„Das Unternehmen ist als ein weiterer Beitrag, die von der unermüdlich forschenden Naturwissenschaft zu Tage geförderten Goldkörner in Scheidemünze des täglichen Verkehrs umzuprägen, ein durchaus zeitgemäßes, welchem bei seinem gediegenen Inhalte und billigen Preise der beste Fortgang aufrichtigen Herzens zu wünschen ist." Literar. Centralblatt.

„Wir können das Jahrbuch Allen, welche sich über die neuesten Fortschritte auf dem Gebiete der Naturwissenschaften unterrichten wollen, bestens empfehlen." Verhandl. u. Mittheilgn. d. niederösterr. Gewerbe-Vereins.

Leipzig, Verlag von Quandt & Händel.

Druck von Otto Wigand in Leipzig

SPECIAL
94-B
675

THE GETTY CENTER
LIBRARY

Druck von Otto Wigand in Leipzig.